د. حميد لحمدانى

النقد التاريخى فى الأدب

رؤية جديدة



١٩٩٩

[...... وَكَمَا أَنَّ لكلِّ مقام مَقَالاً ، فَكَذَلكَ لكُلِّ عَصرٍ بَيَانٌ ، وَلِكُلِّ طَائفَةٍ منَ الأمَمِ المُتَعَاقبَةِ نَوْعٌ مِنَ الخَطَابَةِ وَضَرْبٌ مِنَ البَلاَغَةِ ، لاَ يُوَافِقُهَا غَيْرُهُ ، ولاَ تَهُشُّ لِسواه ...]

ابن شهيد (عن الذخيرة)

مدخـــــــل :

من دائرة التاريخ إلى دائرة السيميولوچيا

تبدو الكتابة عن النقد التاريخى ، فى هذه الفترة التى تطورت فيها مناهج النقد وكأنها تراجعٌ إلى الوراء فى التأليف النقدى ، غير أنه ينبغى التمييز هنا بين الدعوة إلى استمرار التصورات القديمة وبين إعادة النظر فى واقع النقد التاريخى العربى والغربى على السواء .

وكتابنا هذا يريد إعادة النظر فى ممارسة التحليل التاريخى للأعمال الأدبية وذلك فى ضوء تطور المعرفة المنهجية الحديثة . وإذا كان يركز على واقع النقد الروائى التاريخى الحديث فإنه يثير إلى جانب ذلك قضايا واقع النقد التاريخى العربى القديم ، التى كان لها تأثير خفى فى النقد الروائى التاريخى العربى الحديث .

عملنا إذن هو دراسة فى مجال نقد النقد بالدرجة الأولى (باستثناء البحث الخاص عن الاثنوغرافيا كمكون تاريخى ومحفز جمالى فى الأدب) ، وهو يقيم استراتيجيته على أساس فكرة محددة مفَادُها أن تجاوز الواقع الحالى للتأريخ الأدبى ، ولدراسة الأعمال الأدبية قدِيمها وحديثِها ، يتطلبُ أولا فهم حدود وإمكانيات هذا النقد ، وثانيا اقتراح وسائل جديدة لإعادة النظر فى منهج تاريخ الأدب فى ضوء تطور المناهج الحديثة .

وحينما يكرس هذا الكتاب معظم أجزائه لدراسة آليات الممارسة النقدية التاريخية السابقة ، فإنما يفعل ذلك لتحفيز النقد العربى على تجاوزها . هكذا يقدم الكتاب صورة مركَّزة عن واقع النقد الإخبارى التاريخى العربى القديم ثم ينتقل بعد ذلك فى أغلب أجزاء الكتاب لتتبع واقع النقد التاريخى فى العصر الحديث وخاصة تطبيقاته على الفن الروائى ، دون إغفال المؤثرات المنهجية الواردة من الغرب .

لماذا الحديث عن النقد الإخبارى التاريخى العربى القديم مع أن جل اهتمامه كان موجها إلى الشعر ؟ ذلك أن غرض الباحث هو تأكيد أن الممارسة النقدية التاريخية فى مجال الرواية ، وإن كانت قد تأثرت بصورة أوضح بالنقد التاريخى الغربى ، فإنها انبنت أيضا على خلفية من واقع النقد التاريخى العربى ، فجميع عناصر النقد التاريخى الغربى كانت موجودة سلفا فى النقد التاريخى العربى لكنها كانت متصلة

بالشعر وليس بالسرد . ومع ذلك فإن الباحث فى هذا الموضوع يشعر أن النقد العربى القديم احتفظ دائما بوجوده الضمنى فى نقد السرد رغم تأثره المباشر فى العصر الحديث بالنقد التاريخى الغربى .

وقد اتبعنا طريقة خاصة لتقديم صورة النقد التاريخى العربى القديم ، وهى الاعتماد على المصادر الأصلية فى الغالب حتى يكون القارئ موصولا بشكل مباشر مع هذه التجربة الفذة فى واقعها الحى . لقد استطاعت كثير من المراجع الوسيطة أن تقدم صورة من واقع النقد التاريخى العربى ، لكن لانعتقد أنها قد وقفت على جميع التفاصيل الدقيقة فى هذا النقد فضلا عن أنها لم تركز كثيرا على الطابع الاخبارى ، مع أنه كان أكثر إثارة للانتباه فى نقدنا التاريخى القديم .

وسيجد القارئ اقتراح الوسائل الجديدة لاعادة النظر فى هذا النقد مُبَسَّطَةً فى هذا المدخل . وبامكانه أن يعقد الصلة بين ماهو موجود فيها وبين الاقتراحات العامة الواردة فى الجزء الخاص « بواقع النقد الروائى فى العالم العربى » ، ففى آخر هذا الجزء قدمنا بعض الاقتراحات التى لها علاقة بالتصور السيميائى ، وهى فى الواقع لا تبتعد كثيرا عن التصور الموضح فى هذا المدخل إلا من حيث تركيز المدخل على البعد التأريخى للممارسة النقدية بينما تتجاوز السيميائيات التاريخ إلى ملامسة دينامية المعطيات الاجتماعية وأدوار البعد النفسى .

وقد حرصنا على تقديم صورة عامة عن واقع النقد الروائى فى العالم العربى ، لتمكين القارئ من وضع ممارسة النقد التاريخى للرواية فى السياق العام لأنماط التحليل المختلفة ، مع الحرص على تحليل نموذج دال وهو كتاب : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر . للدكتور عبد المحسن طه بدر .

وعملنا أيضا فى آخر الكتاب على إعادة النظر فى مايدعى : « الكتابة الاثنوغرافية – وهذا موضوع تاريخى بامتياز – يفرض فى الآن نفسه معالجة تاريخية بالضرورة – حاولنا فيه الاجابة عن أسئلة منهجية متعلقة بكيفية اقتحام المادة التاريخية الاثنوغرافية لأنماط مختلفة من الكتابة الروائية فى المغرب الغربى ، ومع ذلك فهو بحث تطبيقى لايخلو من التحليل النظرى كما أنه يقترح تصنيفا لأنماط تعامل الرواية المغربية مع المادة الاثنوغرافية وكذلك مع مادعوناه مادة « تقنوغرافية » . ولا يتجاوز عملنا فى هذا الجزء الاقتراح والتأويل ، علما بأن قراءة النصوص الروائية – وكذلك قراءة الواقع الاثنوغرافى و « التقنوغرافى » لاتكون إلا عملا تأويليا ولكل تأويل

مشروعيته إذا كان معززا باستدلال يأخذ بعين الاعتبار البنيات الدالة فى النصوص المدروسة ، أى حضور الظاهرة المرصودة على المستوى السيميوطيقى .

الخلاصة الجوهرية التى ينبغى أن يستنتجها قارىء هذا الكتاب هى أن النقد التاريخى ، هو « نقد » « عام » تأخذه النظرة الشمولية التى يراعى فيها امتزاج الذاتي بالموضوع وبالعالم الخارجى . وهذا طموح كبير عبر عنه النقاد التاريخيون حين تحدثوا عن تلك المهمة الصعبة التى لا يستطيع مواجهتها إلا الناقد الموسوعى . ونذكر فى هذا الصدد أن « لانسون » مثلا كان يحس بأن عُمْرَ الناقد الواحد لايستطيع أن يُنْجِزَ المشروع الكبير للناقد التاريخى « ولكن ما يعْجِزُ عنه عُمْرٌ تستطيع أعمار كثيرة أن تقوم به » [1] .

هذه الخاصية الموسوعية « الشمولية » التى تُميِّزُ النقد التاريخى (سواء عند الناقد العربى أم الغربى) ناتجةٌ فى الواقع عن طموح دائم لمعرفة الجزئى الذى هو النص الأدبى فى إطار الكلى الذى هو مجموع العالم ، وهى نظرة تاريخية مدعّمة بتصور فلسفى يحضر ضمنيا فى النقد العربى ويأتى معلنا فى النقد الغربى ، مفاده أن الناقد وإن كان فردا فهو قادر على أن يمتلكَ بنفسه معرفة صحيحة بالواقع ، وأن النصوص الأدبية هى بدورها تحمل معرفة قائلها ومضامين فكره إلى جانب مؤثرات المحيط .

هناك إذن ثقة متبادلة بين الناقد باعتباره قارئا ، وبين النص باعتباره ثابت المضامين لأنه متصل مباشرة بقصدية المؤلف . وعلى هذا الأساس نشأت (وثوقية) الممارسة النقدية التاريخية ، فحين يحلل الناقد التاريخى المحيط الخارجى الثقافى والسياسى والاجتماعى فما علينا إلا أن نسلم بتحليله ، وحين يقدم لنا صورة عن حياة المبدع فإنها الصورة المثلى الوحيدة التى ينبغى اعتبارها صحيحة وحين يستخرج مضامين الابداع ويصدر حكمه القيمى ، فإن ذلك لايكون من جانبه إلا عن « تبصر » . هناك إذن حقيقة ذاتية ، وهى رؤية الناقد ، فى مقابل حقيقة موضوعية ، وهى المحتوى

---

(1) لانسون نلون : منهج البحث فى تاريخ الآداب ، ضمن كتاب د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب . دار نهضة مصر للطباعة والنشر (دون سنة الطبع) ص : 422 وكلامه هنا لا ينفى أبداً فردية المعرفة ، فالفرد قادر على بناء المعرفة إلا أن عمره قد يحول دون اتمام عمله لذلك يأتى أفراد آخرون لاتمامه .

الثابت النص ولقيمته الفنية . مثل هذا الوضع أنتج لنا ممارسة تاريخية مفعمة بالتقرير والالقاء ، لأن الناقد التاريخى لايطرح فى الغالب أى سؤال عن مصداقية رؤيته الخاصة سواء بخصوص الواقع الذى يفسر به النصوص أمْ بخصوص هذه النصوص نفسها ، وعليه يُفْتَرضُ دائما أن على القراء التسليم بمصداقية الناقد وأنه من حيث المبدأ قادر على بلوغ الحقيقة ، وإذا لم يحالفه الحظ فى بلوغها فإنما يرجع ذلك لعارض طارىء يمكن التغلب عليه فى محاولة أخرى ، أو على يد ناقد آخر يستفيد من أخطاء سابقيه . يقتضى ذلك كله النظر إلى النص الأدبى باعتباره يحتوى على مضمون ثابت ووحيد وأن الناقد بما وهب من مهارة فى التحليل قادر على بلوغه ، وإن لم يصل إليه فذلك لايعنى أنه غير موجود ولكن لأن مهارته أخطأت الطريق إليه :

« نحن معرضون للخطأ فى فهم وتقدير آراء الأدباء والشعراء ، وأفكارهم وأخيلتهم وطرائق تعبيرهم ، ما لم نلاحظ وضعهم فى عصروهم وصلتهم بها ، وما لم نلم بالمعارف والمذاهب والمقاييس النقدية والخلقية التى كانت سائدة فى تلك العصور والتى كان الأديب أو الشاعر يجاريها ويعارضها فآثاره الأدبية خاضعة لكل ذلك على نحو إيجابى أو سلبى »[1] .

فبسبب المهمة الصعبة التى تعترض الناقد وهو يتنقل جيئة وذهابا بين النص والواقع نراه يواجه على الدوام إمكانية الوقوع فى الخطأ ، ومع ذلك فلا سبيل إلى الشك فى مصداقيته ولا فى قدرته المبدئية على بلوغ الحقيقة الثابتة للنص .

إن تجديد الدراسة التاريخية فى الأدب ، أى تغيير النظرة السائدة حتى الآن فى أغلب الجامعات العربية وكذا فى أغلب الدراسات المنشورة عن الأدب العربى القديم وكذا بعض الدراسات التاريخية عن الأدب الحديث ، يتطلب إعادة نظر جذرية تطول فكرة وثوقية الناقد ، « وفردانية » النص الأدبى وثبات حقيقته ، فهل يعنى هذا إبعاد النقد عن مجال البحث المعرفى .

إن السير فى طريق معرفى لا يشترط بالضرورة الانطلاق من مسلمة « وهمية » وهى أننا قادرون على بلوغ المعرفة المطلقة أى على الامساك الفعلى بحقيقة الأشياء .

---

(1) د . عبد العزيز عتيق : « فى النقد الأدبى » دار النهضة العربية ، بيروت طه : 2 - 1972 ص :290

لقد حاولت بعض المؤلفات التى عالجت النقد التاريخى العربى خاصة أن تنبه إلى ضرورة تغيير زاوية النظر القديمة التى تتميز بالنظر الأحادى للعصور الأدبية ودلالات الأعمال وقيمها الفكرية وقدمت ملاحظات جيدة فى هذا المجال تدعو المؤرخ الأدبى إلى « أن يدرك مواقف المجتمعات من النصوص الأدبية اعتمادا على ما يظهر لبعضها من عديد القراءات فهل الذين يدرسون النص الأدبى الواحد فى عصره يرون فيه ما يراه غيرهم من الذين يدرسونه بعد عصره ؟ وهل هو عندهم أدبى بموجب فهم واحد ومعايير فى تقييم الجمال واحدة ؟ أم يدرى فيه أهل عصره أشياء ويدرى فيه أهل غير عصره أشياء »[1] .

فهذه فكرة من شأنها فعلا أن تُحدث انقلابا جوهريا فى تصورنا للنقد التاريخى ، غير أنها قُدِّمَتْ فى نطاق إعادة النظر من الداخل للنقد التاريخى التقليدى نفسه ، بمعنى أن الإطار القديم لايزال صالحا وأن تجديده قابل لأن يَحْدُثَ من داخله ، هذا مايجعل محاولة التجديد لاتفتح الآفاق الكبرى للتحول الذى ينبغى أن يحدث الآن فى الممارسات النقدية الحالية التى تجاوزت الرؤية التاريخية القديمة بالاستفادة من نتائج تطور الأبحاث اللسانية والسيميائية والاعلاميات الحديثة . وكتاب « فى تاريخ الأدب ، مفاهيم ومناهج » ، لـ د . حسين الواد الذى اقتطفنا منه الرأى السابق لايبدو أنه يحمل على عاتقه اعتبار المنهج السيميولوجى مثلا بديلا للنقد التاريخى القديم ، لأنه يسلم ضمنيا بأن الإطار القديم صالح ، وإنما ينبغى إضافة مهام أخرى لمؤرخ الأدب ومنها دراسة الأعمال الأدبية فى ضوء تغير العصور والقيم . إن إلقاء نظرة على مراجع الكتاب تبين بوضوح أنه لم يستفد مثلا من أبحاث هانس روبيرياوس وغيره من رواد جمالية التلقى الذين قدموا بدائل جوهرية عن الممارسة النقدية التاريخية السابقة ، وهى بدائل مؤسَّسَةٌ على مُعْطَيات جديدة فى المجال المعرفى ، لسانية وسوسيولوجية ، ونفسية وإعلامية . ولعل الوقت المبكر الذى نشر فيه حسين الواد عمله فى طبعته الأولى (1980) لم يسمح له بالاطلاع على جميع هذه الآفاق الجديدة . وحسبه أنه تنبه إلى ضرورة التغيير .

إن الاحساس بتقادم النظرة النقدية التاريخية التى هيمنت فى أوربا خاصة خلال القرن التاسع عشر يجد تجسيده فى مؤلفات أخذت على عاتقها محاولة تجديد الرؤية ،

---

(1) انظر د . حسين الواد : « فى تاريخ الأدب ، مفاهيم ومناهج » المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ط : 2 1993 ص : 310 .

هكذا اعتُبِرَت النزعة التصورية (Solipsisme) التى ترى أن الأنا وحده هو الموجود وأن الفكر لايدرك سوى تصوراته – وهى النزعة التى هيمنت فى النقد التاريخى العربى والغربى على السواء – بسبب العياء الذى أصاب الدراسات النقدية التاريخية فى الوقت الذى أصبحت الحاجة ملحة إلى مراعاة أطراف « التواصل » الأدبى المختلفة « الكاتب ، النص ، القارىء ، السياق »[1] .

ومن الأفكار التى ينبغى لكل نقد ، يَضَعُ نفسه فى نطاق التاريخ ، أن يتخلص منها : ثنائية الماضى والحاضر ، فالنصوص الأدبية لم تعد حبيسة العصور التى أنتجتها ، وعليه فإن استبدال النظرة التجزئية بالتحليل النسقى (Analyse Systé-mique) سيعمل على تحيين الأعمال الأدبية فى كل عصر حيث تتدخل الخطابات المختلفة والمؤسسات ومختلف القراء ، ووسائل الاعلام فى تحديد مقاصد الأعمال الأدبية فى كل زمن . فبالاضافة إلى ضرورة ممارسة التحليل النسقى لابد من اعتبار الأدب ظاهرة مُمَيزة بخاصية فرط التعقيد Hypercompléxité [2] .

هكذا ينبغى النظر إلى الأدب باعتباره مجموعة من كل المؤثرات الصادرة عن الأنساق المختلفة حيث تجد كل نسق الفرصة لأن يُسْقِطَ نَفْسَهُ خارج ذاته ، لأن الوسيلة الوحيدة الممكنة لتحقيق ذاته هى هذا الدخول فى علاقة مع الخارج . وعليه فكينونته مشروطة بهذه النسقية ذاتها [3] .

كان النقد التاريخى ينطلق من فكرة مفادها أن النصوص الأدبية تتضمن محتوى معرفيا ثابتا وأن ذات الناقد قادرة على حصره وضبطه بصورة نهائية ، فى حين أن الأبحاث المعاصرة أشارت منذ منتصف هذا القرن إلى أن النصوص الأدبية تعبر فى الواقع عن حدود معرفة الذات المبدعة فى علاقتها بالأنماط النقيضة للمعرفة لدى الذوات الأخرى ، وأن هذه الحدود المعرفية نفسها لا يمكن التعبير عنها أبدا إلا فى سياق الحدود المعرفية غير الذاتية التى يتم احضارها هى أيضا – بشكل من الأشكال – فى النص[4] .

---

(1) Clément Moisan : Qu'est-ce que l'histoire littéraire P.U.F 1987, P: 233

(2) Clément Moisan : Qu' est -ce que l'histoire littéraire . P. U. F. 1987, p : 234 - 235

(3) Ibid ....p : 237

(4) Pirre Marcherey : Pour une théorie de la production littéraire, Maspero. 1974, p : 150 151

ومعنى هذا أن نوعية تعامل الناقد مع النص هى نَفْسُها معرضة للارتباك بسبب هذه العلاقة التفاعلية التى يَعْرِضُها النص ، ذلك أن طبيعة هذا التفاعل النصى أنه مُعْدٍ ، بمعنى أنه ينقل خاصية التفاعل نفسها لكل قارئ أو ناقد أراد أن يحصر مدلوله ، إذْ يُدخِلُهُ هو نفسه فى خضم ذلك التصادم للقيم ليصبح طرفا من أطرافه ، إذن فهو حين يحدد مدلولا ما للعمل الأدبى إنما ينحاز فى نهاية الأمر إلى أحد عناصر التفاعل التى يعرضها النص أو أنه يخلق وهمه الخاص انطلاقا من الاندماج الذى يَحْصُلُ له مع النص ، وهذا الاندماج لايحصل إلا بفعل ثقافته ، فهى تحدد له موقعا خاصا ضمن عالم التفاعلات التى يولدها النص ذاته .

ويمكن القول بأن الدراسة التاريخية الجديدة المقترحة كبديل لما سبق قد ازدادت اقترابا من البحث المعرفى ، لأن القول – فى إطار النقد التاريخى السابق – بالطابع الأساسى لمعرفة الناقد وبثبات الحقيقة الأدبية فى كل نص ، هو تصور « اطلاقى » لايقترب من البحث المعرفى بقدر ما يبتعد عنه ، على خلاف القول بأن الحقيقة الأدبية – كمضمون وكقيمة فنية – يشترك فى صنعها قراء النص المتعاقبون فى سياق جريان الحركة التاريخية وأن كل تأويل أو حكم أدبى إنما هو محاولة نسبية لبلوغ الحقيقة ، مرهونة بظروف المكان والزمان والشروط الثقافية للقراء والنقاد .

النقد التاريخى الجديد المقترح هو ذلك الذى شَيَّدَتْ معالمه السيميولوجيا المعاصرة دون أن تصرح بأنها بديل عن النقد التاريخى القديم ، واقترحته جمالية التلقى مباشرة كتصحيح لهذا النقد الذى لم يعد يساير التطور المعرفى المسند بالمعرفة السيكولوجية واللسانية والاجتماعية المعاصرة . هذا النقد التاريخى الجديد يتطلب ناقدا لا يرى إمكانية إدراك حقيقة النص الأدبى فى ذاته ولذاته ، لأن النصوص الأدبية لا يتم التعرف إليها إلا فى جريان تاريخ تفاعلها مع القراء ، وعليه « فحقيقتها » ليست معطاة سلفا أنها فى طور التأسيس دائما لأنها متطورة . لم تعد مهمة المؤرخ الأدبى هى أن ينطلق من ذاته لدراسة الأعمال الأدبية فى ارتباطها بالتاريخ ولكن أن يتتبع كملاحظ

حذق نتائج التفاعل بين هذه الأعمال والقراء المتعاقبين فى التاريخ ، وبامكانه بعد ذلك أن يقدم قراءته الخاصة باعتبارها قراءة واحدة من تلك القراءات المتعاقبة لاغير .

ولابد أن نستحضر فى هذا الصدد بعض المفاهيم التى يجب ادخالها إلى النقد التاريخى العربى ، ومنها مفهوم « أفق الانتظار [1] . فإذا أردنا أن ندرس نصوص شاعر أو روائى عربى فيلزم أن نسعى إلى التعرف كيف تم تلقى هذه النصوص فى مرحلة ظهورها كخطوة أولى ، وننظر هل استقبلت كنصوص مستجيبة للتصورات التى كانت مهيمنة فى ذلك العصر على القراء ، أم أنها جاءت لتكسر المعيار السائد ، بمعنى هل استجابت لأفق انتظار القراء أم أنها خيبت توقعاتهم ؟ على أن هناك حالة أخرى أكثر فائدة بالنسبة للواقع الثقافى لكل عصر . وهى أن تكون النصوص قد عملت على « تغيير أفق انتظار القراء » وسيدلى حتما هذا الصنف من القراء الذين تغير أفق انتظارهم بما هى العناصر الجديدة التى عملت على حصول التغيير .

وبامكان الخطوة الثانية ، وهى تَعَقُّبُ ردود أفعال القراء لنصوص محددة خلال عصور متوالية ، أن تقدم للناقد التاريخى « الجديد » صورة متكاملة عما يدعوه « ياوس » ب : « اندماج الآفاق » ؛ فهذا المفهوم هو الذى يحدد بصورة أوضح نموذج الدراسة التاريخية التى يُراد منها أن تكون جديدة بالفعل . أنها ستَسْتَبدلُ العرض التراكمى للنصوص فى جريان التاريخ كما يتصوره الناقد بوصف متتاليات تفاعل القراء مع النصوص فى جريان التاريخ . ستبين مثل هذه الدراسة كيف تطورت آفاق انتظار القراء وماهى الأجوبة التى قدمها نص ما عن أسئلة قراء كل عصر . هذه الرؤية لن تقدم لنا « حقيقة النص فى ذاته ولذاته » أنها ستقدمه لنا فى لحظات تفاعله مع القراء ، لأنه يمارس تأثيره عليهم وهم يعيدون فى نفس الوقت انتاجه لأنهم يؤولونه وفق تصورات عصرهم .

---

(1) معلوم أن الناقد الألمانى هانس روبيرت ياوس هو الذى أدخل هذه المفاهيم إلى حقل الدراسات الأدبية التاريخية وشرح دلالاتها فى كتابه . Pour une esthétique de la récption (Gallimard 1978)

وقد طور آراءه ومثل لها فى كتاب آخر Pour une Hermenentique littéraire (Gallimard) 1988

انظر تلخيصا مركزا لأهم مصطلحات ياوس فى مقال : أحمد أبو حسن : نظرية التلقى والنقد الأدبى العربى الحديث . ضمن كتاب « نظرية التلقى ، أشكالات وتطبيقات كلية الآداب الرباط 1991 ص : 11 - 39

هذا كله يؤكد أن تاريخ تطور الأدب هو عبارة عن « منعطفات تاريخية » تأتى بالجديد فى الفنون الأدبية مما يستدعى بالضرورة قراءة جديدة للنصوص السابقة بحكم غير السنن والمعايير .

أمام هذه الرؤية الجديدة يتبين لنا أن محاولة الناقد التاريخى (المألوف حتى الآن) إجْهَادَ نفسه فى قراءة نص أدبى حديث أو قديم ، وهو راسخ الاعتقاد بأنه يقدم لنا معناه الوحيد الذى كان له ولا يزال ، إنما هى محاولة عبثية ، حتى وإن استعان فى ذلك بالمناسبة وبالظروف التى أحاطت بالنص . أنه لا يعلم أن كل هذه الأشياء بما فيها النص وحيثياته ، لاتُقْرأ من قبله – بحكم تأخره فى الزمن – إلا من زاوية نظره الجديدة بالضرورة .

لابد أن نميز فى وقتنا الحالى بين قراءة الأدب ، أى بين كوننا قراء متخصصين للأدب أو قراء عاديين ، وبين كوننا نريد أن نحتفظ لأنفسنا بمكانة النقاد التاريخيين ، فبلوغ مثل هذه الدرجة اليوم لم يعد فى متناول الجميع ، ذلك أنه يجب علينا فى هذه الحالة أن نتخطى كوننا مجرد قراء أو نقاد للأدب يعتقدون بأنهم يقرأون القراءة الوحيدة الممكنة ، فمثل هذا المستوى الآن لم يعد – فى نظرنا – خاصا إلاَّ بجمهور القراء أو « بالنقاد الهواة المندمجين (*) » أما المستوى المعرفى للقراءة فيتطلب أن ننتقل إلى حقل القراءة الواعية بخطواتها » أى تلك التى يعرف صاحبها أنه لا يفعل شيئا سوى أنه يقرأ كيف تُقرأ النصوص أو كيف قُرِئَتْ وتُقرأ الآن . وهذا لا يعنى أنه ليس من حقه أن يقرأ هو أيضا قراءته الخاصة ، فبامكانه أن يفعل ذلك ، ولكنه سيكون واعيا بأن قراءته ليست إلا نمطا واحدا من القراءات المتعاقبة للنص ، وأنها لا تَجَسِّدُ كُلَّ الحقيقة ، وإنما تعبر عن لحظة اندماجه الخاص ، أن الفرق الأساسى كامن فى الوعى بأننا نعبر عن ردود أفعالنا نتيجة اندماجنا الخاص مع النص ، أما الناقد الهاوى « المبدع » فهو لا يتنازل أبدا عن ادعائه بأنه يقول « الحقيقة » أو أنه على الأقل يقول ما ينبغى أن يُقال عن النص الأدبى أو ما كان ينبغى أن يقال .

لم يكن مؤرخ الأدب سابقا يتساءل أيضا عن مدى صحة المعلومات التى يقدمها فى ما كان يدعوه عادة « الفرش التمهيدى التاريخى » ، وكان يجمع فيه بين

(*) نقصد بالمندمجين ، أى الراسخى الاعتقاد بأن وسائلهم المعرفية وتصوراتهم كفيلة وحدها بانيصالهم إلى عين الحقيقة .

المعطيات السياسية والاجتماعية والثقافية ، وذلك لاعتقاده الراسخ بأنه يُعيدُ بناء الصورة « الحقيقية » للواقع . وكانت ثقته الكبيرة فيما يُشيِّدُه تجعله ينتقل مباشرة إلى تفسير الظواهر الأدبية فى ضوء تلك المعطيات بطريقة آلية .

« المنهج التاريخى هو الذى يتخذ من حوادث التاريخ السياسى والاجتماعى وسيلة لتفسير الأدب وتحليل ظواهره وضوابطه .... [1] .

النقد التاريخى المألوف لدينا حتى الآن فى العالم العربى ، هو من هذا النمط بالذات ، فهو لا يكتفى بادعاء استخراج المعنى الوحيد للنص الأدبى بل يعطينا أيضا صورة الاطار الذى ينبغى أن ننظر من خلاله إلى هذا النص ، وهو بذلك يهيىء لنا مجموع « الحقيقة » ، حقيقة التاريخ وحقيقة النصوص الأدبية دفعة واحدة ، وماعلينا إلا أن ننصت إليه ونُسَلِّمَ بأحكامه .

ولا يعنى هذا أن كل ذلك الركام من الدراسات التاريخية للأدب فى العالم العربى لم يكن له طائل ، بل على العكس من ذلك ، فقد كانت هذه المرحلة ضرورية فى النقد ، وهى مرحلةُ اعتداد بالذات الناقدة فى وقت لم تكن قد تطورت فيه مختلف الجوانب الأساسية للممارسة النقدية التى احتضنها النقد التاريخى نفسه ، ونقصد بذلك المعالجة النفسية للأدب وقد تطورت – فيما بعد – مع ظهور التحليل النفسى وجنحت إلى الاستقلال ، والتحليل البلاغى الذى استقل هو أيضا لاحقا فى شكل منهج آخر بفضل اللسانيات وهو المنهج البنيوى ، وأخيرا المعالجة الاجتماعية التى تطورت بفضل تقدم الأبحاث السوسيولوجية الحديثة .

هكذا وجد المنهج التاريخى نفسه فى لحظة من اللَّحظات وقد فقد « رعاياه » ولم تعد له قدرة على الاستمرار بالصورة السابقة .

« والعودة » الآن إلى « التاريخ » من جديد هى فى الواقع تَقَدُّمٌ إلى الأمام وليست رجوعا إلى الخلف . فعالم النقد التاريخى قد استفاد من انفصال تخصصاته الداخلية الثلاثة ، وحينما استكملت هذه نضجها بعيدا عن وصايته عادت لتلتئم من جديد فى أشكال مختلفة من النقد يدعوها بعضهم :

سوسيولوجيا النص الأدبى ، والبعض الآخر يسميها التداولية وآخرون يدعونها سميولوجيا ، أو جمالية التلقى .

إن تاريخ النقد العربى يؤيد هذا المسار الذى رسمناه ويعزز مصداقيته . ذلك أن

---

(1) د . عبد العزيز عتيق : « فى النقد الأدبى » (مرجع مذكور) ص : 288

النقد التاريخى العربى القديم كان فى نظرنا شبيها بوضع الفلسفة الإغريقية التى كانت تقوم بدور « حاضن » العلوم ، وهذا يعنى أن الفلسفة كانت بمثابة علم للمعرفة الكلية . أن التاريخ هو الذى قام بهذا الدور عندنا وان كانت هذه الصورة لم تظهر بشكل أوضح إلاّ فى وقت متأخر ، ويكفى إلْقَاءُ نظرة على مقدمة ابن خلدون التاريخية لكى نتأكد من هذه الحقيقة ، فالتاريخ بمفهومه العام هو حاضن الحقيقة الكلية ، حقيقة المجتمع ونشاط الناس وكذا جميع أشكال المعتقدات والعلوم التى آمنوا بها وأنتجوها .

وسنرى فيما قدمنا عن واقع النقد التاريخى العربى أنه كان يحتضن : معطيات اجتماعية : لها علاقة بحياة الجماعة أو القبيلة أو الدولة وكذا حياة المبدع نفسه . ومعطيات ذاتية لها علاقة بنفسية الشاعر أو الخطيب أو السامعين أو ذوق الناقد . ومعطيات « نصية » تتجلى فى احتضان النقد التاريخى لمقاييس الضبط النحوية ، والعروضية والبلاغية . كان الناقد العربى حينما ينظر إلى الأدب لاينظر إليه أبدا منفصلا عن العالم الواسع الذى يوجد فيه . ونظرته التاريخية للأدب تعكس طموحه لاستيعاب ماهو كونى من خلال ماهو جزئى . وهذا الموقف بقدر ما يعبر عن طموح معرفى يعبر فى نفس الوقت عن احساس لاشعورى بفقر الأدوات الكافية للمعرفة التى هى فى متناوله ، وحينما لا تسعف الظواهر الأدبية فى علاقتها بالواقع فى أن تقدم حقيقتها من خلال بنياتها الخاصة ، فإن الذات تعمل على تولى الأمر وتجميع مكونات هذا العالم وتسليط الضوء عليها من الذات ، ذات الناقد نفسه ، فهو الذى يقدم صورة الواقع ، وهو الذى يقدم صورة الأدب من خلال ذوقه وانطباعاته الخاصة .

هذا لا يعنى مع ذلك أن الممارسة النقدية التاريخية العربية لم تكن سائرة فى طريق التطور أى فى طريق منح الاستقلال لمكوناتها الأساسية كى تحصل على هويتها بعيدا عن هيمنة النظرة الذاتية الكلية ، غير أن هذه المكونات بدأت فى الاستقلال والتطور بشكل غير متكافىء . فقد استطاعت البلاغة مثلا أن تفرض نفسها فى الساحة النقدية العربية القديمة ، بينما لم يتطور كثيرا الجانب التاريخى الخالص ضمن الممارسة النقدية التاريخية نفسها بسبب غياب نظريات تاريخية فى مراحل نهضة الأدب وفى ذات الوقت غياب نظريات اجتماعية فهذا لم يظهر إلا فى وقت متأخر مع ابن خلدون كما ألمحنا سابقا .

إذن كان من المفروض أن ينفصل النقد الاجتماعى مثلا ويستقل بعالمه الخاص ولكن ذلك لم يحدث بسبب ماذكرنا . وكان من المفروض أن يستقل التأمل السيكلولوجى ، وهذا لم يحدث أيضا بسبب عدم قيام معرفة نفسية منهجية ، فقيام

هذه المعرفة حتى فى أوروبا تأخر إلى بداية القرن العشرين مع التحليل النفسى بشكل خاص . ولكن ما الذى دعا إلى تطور البلاغة العربية باعتبارها علما منهجيا لمعالجة النص الأدبى . لاشك أن العلم بالشعر لعب دورا كبيرا فى هذا المجال فبسبب التطور الحضارى الذى حصل فى البيئة العربية وبسبب الاستفادة أيضا من الأرسطية ونظرا لوجود ظواهر شعرية قابلة للوصف والتنظيم عرفها الشاعر والناقد على السواء منذ وقت مبكر ، حتى من خلال الشعر الجاهلى ، فقد توفرت الظروف الملائمة لظهور وتطور البلاغة وبالتالى حصول استقلالها عن النقد التاريخى العام . ويمكن تمثل واقع النقد العربى من خلال الخطاطة التالية :

النقد التاريخى

النقد البلاغى　　　　النقد النفسى　　　　النقد الاجتماعى

هناك إذن تقدم واضح للبلاغة على النقد النفسى والاجتماعى فى تاريخ النقد العربى ، وهذا يعنى بكل وضوح أن المعرفة البنائية بالنصوص الشعرية والخطابية وبالرسائل كانت أنضج من المعرفة بالدوافع النفسية وتمظهراتها فى الأدب ، وكذلك أنضج من المعرفة بالخلفية الاجتماعية والتاريخية ، وقد قلنا سابقا أن نظرية ابن خلدون التاريخية (الاجتماعية) جاءت متأخرة ولذلك لم يستفد منها النقد الأدبى . ولو كانت موجودة قبل هذا التاريخ (وهذا لم يكن ممكنا على أية حال) فان النقد الأدبى كان سيتمكن من تطوير فرعه الاجتماعى بشكل أنضج .

ماالذى حصل فى عصر النهضة . فبغض النظر عن إحياء النقد البلاغى واللغوى من قبل بعض النقاد الذين لم يكن لهم حظ كبير من المعرفة الحديثة ، فإننا وجدنا المنفتحين على الثقافة الأجنبية يتأثرون بالنظريات النفسية والاجتماعية والتاريخية على السواء . وبذلك بدأ تطوير الرصيد النقدى العربى فى جميع الاتجاهات ، ما نلاحظه فقط هو أنه كان هناك تطوير متسارع فى جانبى النقد الاجتماعى / التاريخى ، والنقد النفسى بينما تباطأ أو على الأصح وقف « تحرك » النقد البلاغى عند مسألة الأحياء

لأنه لم يكن من الممكن إضافة شيء جديد بعد أن كان العرب قد قدموا أقصى النتائج في هذا العلم الذي كان متطورا عندهم . كان لابد من انتظار الثورة التي أحدثتها اللسانيات في البلاغة الغربية والتي ظهر على إثرها الاتجاه البنيوي لكي تبدأ التأثيرات المعاصرة في التسرب إلى النقد العربي ، ولتبدأ أيضا إعادة النظر في البلاغة نفسها في اتجاه الأسلوبية .

جميع الاتجاهات النقدية تطورت منفصلة عن بعضها البعض من جهة وعن جذعها الأساسي الذي كان هو النقد التاريخي من جهة ثانية . وحينما نضج المنهج النفسي ليصل إلى مستوى نضج البلاغة - سواء في العالم العربي أم في الغرب - وجد نفسه هو كذلك أمام اللسانيات ، فبدأ تغيير أطروحاته من جديد . وكذلك الشأن بالنسبة للنقد الاجتماعي فحين تطور مع النظريات السوسيولوجية وخاصة « المادية الجدلية » وجد نفسه أيضا أمام اللسانيات ليعيد النظر في برامجه الأساسية . هذه القاعدة اللسانية المشتركة هي التي جعلت كل المناهج تعود أدراجها لتلتقي من جديد بعد أن اكتمل نضجها ولتلتئم في اطار السميولوجيا التي هي في الواقع البديل الطبيعي للنقد التاريخي القديم ، فالسيميولوجيا باعتبارها علما للدلائل في الحقلين الاجتماعي والنفسي تتخذ طابع العلم « الشمولي » . لكنه ذلك العلم الذي لايدعي أبدا أنه قد وصل بالفعل إلى هذه الشمولية ولكنه يؤكد أنه سائر نحوها على الدوام ، وهذا ما يعني تغييرا دائما في النتائج على ضوء المعطيات الجديدة ، وهكذا دواليك . كل الأشكال النظرية والنقدية التي ظهرت بعد السبعينات من هذا القرن أو قبلها بقليل ، مثل التداولية ، سوسيولوجيا النص ، جمالية التلقي ، السميائيات الدلالية ... الخ لها هذا النزوع ، للاستفادة المشتركة من المعطيات البنائية التي هي وريث البلاغة والمعطيات النفسية والتحليلية النفسية ، والمعطيات السوسيولوجية على قاعدة واحدة أساسية هي اللسانيات . هكذا بعد ظهور هذه القاعدة اتجهت جميع المناهج نحو الالتقاء من جديد في دائرة واحدة أساسية ندعوها السميولوجيا . ونتصور واقع هذا التطور الذي حصل منذ هيمنة الدائرة التاريخية إلى هيمنة الدائرة السميولوجية كما يلي :

النقد البلاغى	البنيوية (الأسلوبية)	النقد التاريخى

النقد النفسى	النقد النفسى اللسانى	السيميولوجيا

النقد التاريخى	النقد الاجتماعى	سوسيولوجيا النص

القاعدة اللسانية

هل سيعاد فتح الدائرة السميولوجية من جديد . نظن أن هذا سيكون أمرا أكيدا ، ولعل الخط التطورى المرشح لاعطاء انطلاقة هذا الفتح هو الخط الأوسط لأن الدراسات النفسية أخذت تبتعد عن الفرضيات المتعلقة بالتحليل النفسى وعلم النفس العام عندما اقتحمتها اللسانيات وبعد ذلك الاعلاميات وما اتصل بها من أبحاث فى نطاق الذكاء الاصطناعى ، ثم ما يحصل فى موازاة ذلك من أبحاث فى البيولوجيا وخاصة طبيعة اشتغال الجهاز العصبى المركزى (الدماغ) لدى الانسان . كل هذا التطور الهائل فى الاعلاميات والبيولوجيا سيقدم كشفا لأسرار جديدة متعلقة بطبيعة تفكير الانسان وكذلك كيفية بنائه للانساق الرمزية ومنها الأدب . وعليه فإن الدائرة السميولوجية ستنفتح من جديد على الشكل التالى أو أنها قد انفتحت فعلا هكذا :

البنى الخُطاطية للنصوص (الاعلاميات)

السيميولوجيا	الذكاء الاصطناعى	الخطاطات الذهنية)

القاعدة الاعلامية	جمالية التلقى	خطاطات القراء

سيكون بديل البنيوية فى هذا الانفتاح الجديد هو الاهتمام بالبنى الخطاطية للنصوص الأدبية المدروسة باعتبارها بنى دينامية مهيأة على الدوام للتفاعل مع بنى اخرى تدخل معها فى علاقة جدلية كبنى القراء الذهنية ، وبنى النصوص القديمة والمعاصرة بانتماءاتها المختلفة لشتى الحقول الفكرية .

أما بديل سوسيولوجيا النص فهو الاهتمام بخطاطات القراء فى إطار مايدعى بجمالية التلقى ، وإن كنا نلاحظ هنا أن التقارب قد بدأ يحصل بين ماهو سوسيولوجى وما هو سيكولوجى . ذلك أن بديل النقد النفسى اللسانى سيكون مهتما بالخطاطات الذهنية للمؤلفين من خلال تجسدها فى النص . وعلى العموم يمكننا أن نلاحظ بأن القاعدة الأساسية الكبرى التى سيتطور عبرها هذا الانفتاح الجديد هى قاعدة الإعلامات ، وهو ما ينبىء باقتحام عالم النقد عصرا جديدا يرتكز على نتائج العلوم الجديدة واكتشافاتها المذهلة وخاصة ما يتعلق منها بدراسات الذكاء والعلاقات المعقدة القائمة بين ما هو نفسى وذهنى بما هو بيولوجى وفيزيولوجى .

ويمكننا أن نلاحظ منذ الآن أن بعض التوجهات النقدية التى لها علاقة واضحة مع الحقل السميولوجى مثل جمالية التلقى – وخاصة عند الباحث الألمانى : فولفغانغ ايزر . تستفيد بشكل مباشر من أبحاث علم النفس المهتمة بعمليات الذهن التى تجرى أثناء القراءة والفهم والتفاعل مع النصوص . ورغم أن السيكولوجيا التى اعتمدتها كانت لاتزال لها علاقة واضحة مع التحليل النفسى إلا أنها فى الواقع اتجهت بشكل واضح نحو علم النفس التجريبى لتركيز الاهتمام على عملية استيعاب المعلومات عند المتلقى والمبدع على السواء . هكذا رأينا استفادة إيزر من نورمان هولاند الذى يرى ضرورة الانطلاق من فكرة أن الأدب هو أولا وقبل كل شىء تجربة ، وأن النصوص أيضا هى تجارب مُبَرْمَجَة [(1)] وصحيح أن إيزر ينتقد هولاند فى كثير من تفاصيل نظريته ذات الصلة أيضا بالأفلاطونية وبالنظرية العاطفية عند : أ . أ . ريتشاردز ، إلا أنه يعتقد فى نهاية المطاف أنها كانت أول نظرية أوْلَتْ اهتماما كبيرا بدراسة التجاوبات الأدبية [(2)] وكذلك الشأن كان فى تعامله مع نظرية « سميون ليسر » .

---

(1) Wolfgang Izer : The act of Reading / . A theory of Eesthetic Response. Johns Hopkin . Paper Backs. Ed 1987, P : 40

(2) Ibid .... p : 45

ويبدو لنا أن نقد الأدب سيكون قدره مرتبطا على الدوام بهذا التروّاح بين محاولة استيعاب الظاهرة الأدبية فى جميع جوانبها : النصية (اللسانية) والسيكولوجية والاجتماعية دفعة واحدة ، والانتقال أحيانا إلى الاهتمام بحقل واحد من هذه الحقول ، لكشف أسرار جديدة ، لأن مثل هذا التركيز المستقل على حقل واحد هو الذى مَكَّنَ النقد من تطوير أدواته . ولكن الحنين يعاود النقاد على الدوام إلى إعادة النظر فى كل شىء وتجميع الحقول المختلفة من أجل تفسير شمولى لمختلف عناصر الظاهرة الأدبية ، وهكذا دواليك .

ولعل السبب الأساسى فى هذا التروّاح بين الشمول والتجزيىء راجع إلى أن طبيعة الأدب الرمزية تجعله فى موقع توسّطى بين الذات المبدعة والعالم . وأن التفاعل معه أو تأويله يقتضى بالضرورة تراوحا بين الاهتمام ببنيته ومنتجه والواقع الذى ظهر فيه .

وقد تبين من الخطاطة الأخيرة أن دائرة السيميولوجيا أخذتْ هِىَ نفسُها تشهد انفتاحا جديدا على غرار انفتاح دائرة التاريخ ، وأنه رغم احتفاظ جميع هذه المحاولات الانفتاحية بمعطيات القاعدة اللسانية فان هذه القاعدة نفسها توسعت بمعطيات جديدة أحدثت ثورة فى عالم المعرفة الحديث ، ونقصد بذلك الاعلاميات ، هكذا تَحَوَّلَ المفهوم البنيوى المؤسس على قاعدة اللسانيات إلى مفهوم بنيوى خطاطى بتأثير الاعلاميات ، وتَحَوَّل التحليل النفسى اللسانى عند « لاَكَانْ » على سبيل المثال ، وذلك فى إطار علم النفس التجريبى ، إلى دراسة الخطاطات الذهنية للمبدع ، واستفادت الدراسات السوسيولوجية من نفس الخلفية الاعلامية للبحث فى تفاعل القراء بخطاطاتهم الخاصة مع خطاطات النصوص ، وذلك فى نطاق جمالية التلقى (نموذج فولفغانغ ايزر على الخصوص) .

ما ألاحظه شخصيا من هذا التطور الحاصل منذ الدائرة التاريخية إلى الدائرة السيميولوجية هو أن النقد الأدبى يتطور دائما – ولعله سيبقى كذلك ما بقى الانسان على وجه الأرض باحثا ومبدعا فى ثلاثة اتجاهات : اتجاه البحث فى البنى الأدبية واتجاه البحث فى البنى الخاصة بالمبدع ، واتجاه البحث فى الخلفيات الاجتماعية والتاريخية ، وأن هذه الاتجاهات الثلاثة خرجت من دائرة واحدة كانت هى دائرة التاريخ لتنتقل إلى دائرة أخرى هى دائرة السيميولوجيا وسَتُعيدُ هذا الخروج والالتقاء فى دوائر أخرى مستقبلا لانعلم الآن إلا ملامح الدائرة القادمة منها . وعندما تُتَمِّمُ

الكشوفات الاعلامية بناء أنساقها الخاصة على غرار ما حصل في الانساق اللسانية ، سيتبين التطور أكثر.

أن ذلك الانفتاح المروحي الذي ينطلق متحررا من الدوائر المذكورة لا يحدث إلا بفضل تطور العلوم الانسانية ولذلك لا نتصور أبدا أية امكانية لتقدم النقد الأدبي بدون هذا التطور الحاصل في العلوم الانسانية وما يصاحبه من تطور في العلوم البحتة ؛ هذا ما يفسر كيف أن العالم العربي عاجز عن تطوير النقد تلقائيا من الامكانيات الذاتية الثقافية بسبب تخلف البحث في العلوم الانسانية والعلوم البحتة ، لذلك نجد جميع المحاولات السائرة في سبيل هذا التطوير ، لا تستغني أبدا عما هو موجود خارج العالم العربي من نظريات وأبحاث متقدمة . ونعود الآن إلى مسألة أساسية أخرى لابد من توسيع مجال مناقشتها ، وهي أنه إضافة إلى أن السيميولوجيا حدث من علواء النزعة الاطلاقية التي كان النقد التاريخي يدعيها ، فإنها أيضا جعلت المعرفة الشمولية طموحا وليس واقعا معاشا ، فضلا عن أن الفرد ليس له إلاَّ نَوْرُ تقديم تصوُرٍ مامن التصورات الممكنة للظاهرة الأدبية المدروسة ، بمعنى أن هذه المعرفة التي تُبْنَى لها طابع تذاوتي ، فمهما تسلح السميائي بالمؤهلات اللسانية والسيكولوجية والسوسيولوجية فإنه في نهاية المطاف سيقدم في تحليله ، نتيجة تفاعله مع النصوص التي هي ذات طبيعة بنائية دينامية قادرة على تقديم اقتراحات دلالية متعددة في نفس الوقت . وكلُّها قد يعاد تقديمها من قبل القارىء المتخصص بشكل مُبَرَّر ومُسْنَدٍ ببنيات نَصيَّة نَسَقِيَّة . وأغلبُ الأبحاث التي كَتَبها الناقد الإيطالي أمبيرتو ايكو تسير في هذا الاتجاه ، وهي بالتأكيد أبحاث سيميوطيقية بامتياز ، وفيها نَشْعُرُ بحضور الحسِّ الاجتماعي والتاريخي ، ولكن في اندماج مع الأرضية اللسانية والسيكولوجية ، كما أن جمالية التلقي أولت اهتماما كبيراً للتعاقب التاريخي للقراء ثم للقراءة الفردية الآنية على السواء .

إن الذات الناقدة – في نطاق السيميوطيقا أو جمالية التلقي – تعلم أن معرفتها بالوقائع الأدبية ليست مُطلقة وإنما هي نسبية ، تطمح على الدوام إلى الشمولية ولاتصلها . فالناقد خاضع في تحليلاته للنصوص الأدبية ، لثقافته الخاصة ولرؤيته للعالم ولموقعه في الواقع ، بمعنى أنه محكوم باللحظة التاريخية التي يجري فيها هذا الاتصال مع النصوص . على أن هناك تفاوتا « معرفيا » أيضا بين ناقد مطلع وقارىء

عادى . فدائرة تفاعل وتأويل الناقد « العارف » ستكون « أنضج » من دائرة تفاعل وتأويل القارىء العادى (1) .

الجانب الثانى الذى ينبغى إعادة النَّظَرُ فيه بخصوص النقد « التاريخى » (*) هو فكرة (وحدانية) المضمون الأدبى ، فبحكم أن النص الأدبى وليد ظروف محددة وأنه تتعاقب عليه بعد ذلك مراحل تاريخية ، فإنه مُعَرَّضٌ لأن يفقد دلالته القديمة وهذا لا يحدث فقط من الخارج ، أى من قِبِلِ القُرَّاء ولكن يَحْدُث أيضا من داخل النص نفسه ، لأن بنياته اللغوية ونظامه الداخلى ونوعية تسنينه لا يصبح لها نفس التأثير فى سياقات ثقافية ولغوية مغايرة لسياق نشأته . هكذا تتغير قواعد التسنين ودلالات الكلمات نفسها من عصر إلى عصر .

وقد قاد هذا الواقع إلى القول – فى ظل نظرية التلقى بالخصوص – إلى أن النص الأدبى ليس له محتوى ثابت ، وأنه لا يكفى اجهاد النفس لاستخراجه منه ، فالنص لا يعطى أى شىء من تلقاء نفسه وهو لا يشرع فى أن يكون له معنى إلا عندما يدخل فى علاقة تفاعل مع قارىء ما فى عصر ما . وهذا يعنى أن المناهج الحديثة لا تهمل أبدا التأثير الحاسم الذى يحدثه تطور التاريخ فى البنيات اللسانية والسيميوطيقية للنصوص .

حقيقة النتاج الأدبى إذن لاتكمن فى النص وحده ولا عند المتلقى ، ولا عند المؤلف ، فهناك بصمات المؤلف ، وهناك المعطيات البنائية النصية التى تتغير احتمالات ودرجات تأثيرها فى كل عصر ، وهناك أخيرا نوعيات القراء المتعاقبين على النص فى جريان التاريخ .

هذه النظرة « التاريخية » الجديدة لا تتحدث فقط عن التغير الدائم فى مضامين ودلالات النصوص الأدبية بل هناك أيضا تغير دائم فى قيمها الجمالية عبر العصور ، فقيمة الأعمال الأدبية وخصائصها الأسلوبية ليست ثابتة كما كان يعتقد وإنما هى خاضعة أيضا لما يحدث من تغيرات فى القيم الثقافية والجمالية فى كل عصر كما أنها

---

(1) انظر مقالنا : « مستويات التلقى » مجلة دراسات سال عدد 6 خريف شتاء 1992 ص : 94 وما بعدها .

(*) نحتفظ بهذه التسمية على سبيل الربط مع الصورة القديمة لواقع النقد ، وان كنا قد وضحنا أن بدائل النقد التاريخى موجودة الان فى عصرنا فى حقل السميولوجيا وجمالية التلقى والتداولية وسوسيولوجيا النص .... الخ .

خاضعة لنوعية استجابة القراء .

لايوجد الموضوع الجمالي – حسب فولفغانغ ايرز – فى النص الأدبى ولا عند القارىء بل فى نقطة التقاطع بينهما .

هذه النظرة الجديدة هى القادرة فى نظرنا على خلق تطور جذرى فى طرائق دراسة الأدب سواء فى معالجته التحليلية التزامنية أم فى مقاربته الزمنية التاريخية .

ونحن واعون بأن ماتحدثنا عنه فى هذا المدخل العام لم يعالجه محتوى الكتاب بشكل مباشر ولكن استراتيجيته بنيت على أساس جميع الأفكار الموجودة فى هذا المدخل نفسه فقد كَرَّسَ مُعظم جهده لضبط الممارسة الحالية للدراسة النقدية التاريخية موقنا بأن وعينا بما فعلناه هو السبيل الوحيد لادراك ما ينبغى أن نقوم به الآن أو مستقبلا .

القسم الأول

واقع ومستقبل النقد الروائى العربى .

النقد الأدبى الإخبارى من خلال بعض أصوله العربية القديمة

النقد الروائى التاريخى (الأصول الغربية)

واقع ومستقبل النقد الروائى العربى

يشكل هذا القسم خلاصة مركزة لمشروع مطول ، كانت نواته أطروحة دكتوراه الدولة دافعنا عنها سنة 1989 ، وكانت تحت عنوان : « النقد الروائى العربى بين النظرية والتطبيق » (*) . وقد نشرنا حتى الآن فى إطار هذا المشروع الكتب التالية :

1 – **سحر الموضوع** ، عن النقد الموضوعاتى فى الرواية والشعر (منشورات دراسات سال 1990) .

2 – **النقد النفسى المعاصر** ، تطبيقاته فى مجال السرد (دراسات سال 1991)

3 – **بنية النص السردى** من منظور النقد الأدبى (المركز الثقافى العربى 1991) .

4 – **النقد الروائى والإيديولوجيا** (المركز الثقافى العربى 1990) .

ولم نتبع فى هذه الدراسات طريقة المسح التاريخى لحركة النقد الروائى العربى كما كان مألوفا فى الدراسات السابقة ، بل وجهنا كامل اهتمامنا إلى دراسة ميدانية لمؤلفات نقد الرواية ذاتها ، سواء من حيث جانبها النظرى (اعتمادا على المقدمات والمداخل المنهجية) أم من حيث الجانب التطبيقى (اعتمادا على المتون) ، كما تجنبنا من الناحية المنهجية النظر إلى الأعمال النقدية من زاوية رؤية منهجية واحدة ، لأن من شأن ذلك أن يجعلنا نقف إلى جانب أحد المناهج المتبعة ، معتبرين كل المناهج الأخرى مخالفة منذ البداية لما هو مطلوب . لقد تبين لنا أنه لابد من اختيار منهج وصفى محايد حتى نعطى لأنفسنا الفرصة أولا لدراسة وتمثل التصورات والممارسات النقدية فى العالم العربى فى شتى مناهجها المختلفة . وقد تبين لنا أن الدائرة السميولوجية ،

(*) حضرنا هذا العمل مع أستاذنا الدكتور محمد الكتانى ودافعنا عنه فى كلية الآداب بالرباط المغرب بتاريخ 22/ 9 /1989 المغرب . ونلنا عنه أعلى درجة تمنحها الكلية وهى ميزة « حسن جدا »

باعتبارها حاضنا تاريخيا وعلما وصفيا وتأملا ابستمولوجيا ، هى التى ستعيد تجميع المناهج باعتبار كل منهج منها يكمل الآخر . وهكذا قدمنا تحليلا للجانب النظرى لأنواع الممارسة النقدية الروائية العربية وقد جعلنا هذا المشروع يهتم بمجموع المناهج التالية :

1 - المنهج التاريخى . 2 - المنهج الاجتماعى .3 - المنهج الموضوعاتى .
4 - المنهج النفسى والنفسانى .5 - المنهج البنائى .

ومن أهداف هذا القسم أن نبين موقع المنهج التاريخى الروائى خاصة ضمن حركة تطور المناهج الأخرى . كما يشكل هذا البحث خلاصة وبلورة مركزة لما قمنا به فى مجموع تلك الأعمال وغيرها مما لم ينشر بعد ، كما يحتوى على أهم الاستنتاجات التى توصلنا إليها ، بالإضافة إلى أننا بلورنا فيه أيضا تصورنا لما ينبغى أن تكون عليه الممارسة النقدية الروائية فى العالم العربى حاليا ومستقبلا .

(أ) اختلاف مناهج نقد الرواية وتبايُنُها :

إنَّ حَرَكة النقد الروائى فى العالم العربى جَرَّبَتْ ، واختبرت جميع المناهج النقدية التى وُجدت فى الغرب ، ابتداء من المنهج الفنى إلى المنهج البنيوى ومروراً بالمقاربة التاريخية ، والسوسيولوجية ، والنفسية ، والموضوعاتية ، مماجعلنا نخصصُ لكل منهج كتاباً مُستَقلاً ، ما عدا المنهج الفنى الذى آعتبرناه نمطا من أنماط المعالجة الشكلية بمعناها الأكثر عمومية ، ولذلك خصصنا له قسما فى بداية كتابنا « بنية النص السردى » ركزنافيه على المنهج البنائى . ولكن هل كانت هذه هى كل الحدود المنهجية المُستخدمة فى النقد الروائى العربى ؟

إننا نعتقد أن الممارسات النقدية التى جُرِّبَتْ فى حقل دراسة الرواية تحت عَناوين أخرى مثل - المنهج التفسيرى أو الفلسفى [1] يمكن أن ترد كلُّها إلى أحد المناهج المدروسة . ولقد لاحظنا بشكل خاص كيف كان المنهج الموضوعاتى قابلا لاستيعاب جُلِّ التسميات والعناوين المنهجية التى آستُخْدِمَتْ فى النقد الروائى والأدبى بشكل عام ، كالنقد الأسطورى والوجودى ونقد القرائن الحضارية ، إضافة إلى الهرمينوطيقا (التأويل) والمنهج الفلسفى .

---

(1) انظر الإشارة إلى هذين المنهجين فى كتاب : سمر روحى الفيصل : ملامح فى الرواية السورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1979 . ص : 6 .

(ب) الثقافتان الغربية والعربية كمصدرين للمناهج النقدية :

كانت أغلب المناهج التى أسْتُخْدِمَتْ فى تحليل الرواية العربية مستمدة من الغرب(*) ولا نعتقد أن فى هذا الجانب ما يثير الشك فى قيمة الممارسة النقدية العربية لأن القول بأن هذه المناهج نشأت فى بيئة غير عربية . وهى لذلك مرتبطة بواقع وثقافة الموطىء الذى ظهرت فيه ، وإن كان يحتوى على بعض الصواب ، فإنه رأى أسْتُخْدِمَ فى الغالب بغاية الوقوف فى وجه كل استفادة من التطور المعرفى فى الغرب مع أن أغلب الحقائق التى توصلت إليها نظرية النقد الروائى فى الغرب ، كانت ذات طابع شمولى . لأنها كانت تركز فى كثير من الحالات على الانساق العامة للابداع فى الحكى عند الانسان أينما كان موطنه وكيفما كانت ثقافته . وأنه ليصعب كثيرا على من يقول بذلك الرأى أن يلغى على سبيل المثال أهمية المربع السميوطيقى فى تحليل كل خطاب سردى ، مهما كات اللغة التى ينتمى إليها [1].

ولعل حالة النقد الروائى فى العالم العربى كانت تستدعى بالضرورة البحث عن مناهج جديدة لاكتشاف طبيعة هذا الفن الجديد ، لأن النقد العربى القديم البلاغى واللغوى منه على الأخص لم يكن مسعفاً فى فهم البنية الجمالية الحقيقية للنّص الروائى ، ولقد لاحظ د . ابراهيم الهوارى هذا الموقف الحرج حين قال : « ... وقف نقاد بيئة اللغويين ، أمام الكلمة المفردة ، لا لينظروا إلى دورها فى تصوير الحدث

(*) لم يستفد غالى شكرى مباشرة من المنهج الموضوعاتي الغربى ، إلا أنه تأثر بالفلسفة الوجودية ، وجمع أشتاتا من معطيات المناهج الأخرى ، وهو لذلك بقى خاضعا لتأثير الغرب [انظر تفصيل ذلك فى كتابنا سحر الموضوع] . كما تبين لنا سابقاً أن النقد التاريخى العربى بالخصوص أفاد نقاد الرواية وسنشير أن ذلك مجدّدا فى الموضع المناسب .

(1) نستثنى هنا طبعا من يرفض هذا المربع بحكم صعوبة تطبيقه أو عدم وضوحه ... فهذه مسألة تتعلق بمدى قدرة انفتاح المهتمين بالنقد الأدبى ، على علوم المنطقة ، والرياضيات ، وغيرها ، ولكن الإشكال الحقيقى هو أن بعض هؤلاء لا يعترفون بمثل هذا النقص المعرفى .

غير أن هناك ، حسب علمنا ، محاولة وحيدة لتطبيق سيميائيات غريماس ، بما فيها المربع السيميوطيقى والنموذج العاملى والتناظر ،على رواية مغربية . انظر رسالة فريدة بنعزوز : نحو قراءة سيميائية للرواية المغربية ، النظرية والتطبيق « المعلم على » نموذجا . نوقشت الرسالة بتاريخ :1996/06/1 تحت إشراف الدكتور محمد الكتانى بكلية الآداب تطوان . المغرب .

ووصف المشاهد أو المواقف التى تحيا فيها الشخصية بل لينظروا إلى مطابقتها للمعنى المعجمى ، ولا يقيم الناقد وزنا ، أو يكاد للموضوع الروائى »[1].

ويُلاحظ أن الناقد العربى التقليدى « لم يرث ...... تراثا نقديا فى الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدى وتفسيره للعمل الروائى . لذا فقد قام بتطبيق المقاييس النقدية البلاغية التى أقرها البلاغيون القدماء فى الشعر على الرواية دون مراعاة الطبيعة النوعية للأجناس الأدبية »[2].

وإذا كان « ميخائيل با ختين » قد لاحظ نفس الشىء بالنسبة لتطبيق المقاييس الأسلوبية التقليدية على الرواية فى روسيا ،[3] فإن النقد الروائى خارج العالم العربى كان قد بدأ يتأسس منذ وقت مبكر فى أوربا ، أى مع بداية القرن الثامن عشر ، ولذلك ظلت تجربته سابقة على التجربة العربية فى هذا الميدان . ولعل أسباب ذلك لا تحتاج إلى تبيان ، لأنها متصلة بالاختلاف القائم فى مستوى التطور الحضارى العام . لكل هذه الأسباب نرى أن لجوء النقاد الروائيين العرب إلى المصادر الغربية والخارجية بشكل عام (بما فى ذلك الاستفادة من الأبحاث المنهجية فى روسيا ، ودول الشرق الأوربى) كان عملا طبيعيا ، وهو شبيه إى حد كبير بلجوء الإنسان العربى إلى الأخذ بأسباب التطور الحضارى القائمة خارج بلاده فى مجال العلوم والتكنولوجيا بشكل عام .

وإذا كان الناقد الروائى التاريخى العربى بالخصوص قد استفاد من النقد التاريخى الغربى ، فإنه مع ذلك قد وجد فى البيئة العربية موروثا نقديا تاريخيا سابقا ، فيه معظم المعطيات التى تميز هذا المنهج ، غير أنها كان توظف غالبا لدراسة الشعر العربى . والمعروف أن هذه المعطيات قد تم إحياؤها بكل ما كانت تتضمنه من معالجة

---

(1) نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر . دار المعارف . ط : 1 . 1978 . ص : 78

(2) المرجع السابق .... ص : 78

(3) انظر كتاب باختين « الخطاب الروائى » ترجمة محمد برادة ، و خاصة الفصل المعنون « الأسلوبية المعاصرة والرواية » ففى بدايته ينتقد تعامل الأسلوبية التقليدية مع الرواية . دار الأمان – الرباط / . ط : 2 / ص : 31 - 32 .

بلاغية وإخبارية ولغوية ، وبدأ تطبيقها على فنون جديدة كالرواية والقصة والمسرح .
والواقع أن النقد الروائي التاريخي على الخصوص العربي قد استفاد من الرصيد النقدي والغربي على السواء ، ولم يكن النقد التاريخي الغربي نفسه خاصا بالرواية ، كما أنه لم يستطيع أن يساهم في خلق خصوصية نقدية روائية ، لأنه كان أيضا معتمدا على أسس عامة لمعالجة جميع النصوص الأدبية تأخذ بمفهوم تأثير التاريخ والبيئة في الأعمال الأدبية وتَستخدِم العلوم المساعدة (اللغة والبلاغة) بالإضافة إلى الإشادة بذوق الناقد وثقافته الموسوعية ذات المنزع الفيلولوجي ، وقد كانت جل هذه المعطيات متوفرة إلى حد ما في النقد التاريخي العربي .

وأكثر ما ظهر ذلك في أعمال د. عبد المحسن طه بدر ، وخاصة في كتابه تطور الرواية العربية الحديثة في مصر [1] ، ففي هذا العمل نلاحظ تأثرا يكاد يكون متكافئا بالرصيد النقدي العربي القديم بما كان يتضمنه أيضا من عناصر بلاغية وذوقية ولغوية ، وبالرصيد النقدي التاريخي الغربي بما فيه من إحالة إلى التاريخ والبيئة وبعض مقاييس النقد الجمالي .

أما بخصوص المناهج الأخرى ، ونقصد المنهج البنيوي والاجتماعي والنفسي والموضوعاتي ، فلا سبيل إلى الحديث بخصوصها عن الاستفادة المباشرة من الرصيد النقدي العربي ، لأن البلاغة العربية ، اكتشفت قواعد تركيب وأساليب فنون أدبية أخرى كالشعر والخطابة والرسائل ، في حين ركزت بنيوية السرد في العصر الحديث على اكتشاف قوانين السرد . وكان لكل من النقد الاجتماعي والنفسي والموضوعاتي أسس فلسفية جعلت من هذه المناهج مستويات متطورة لا ترقى إليها الملاحظات الاجتماعية والنفسية وكذا تصنيفات الأغراض والموضوعات في النقد التاريخي العربي ، لذلك كان التأثر بالمناهج الغربية في هذه المجالات على الخصوص حاسما .

وتقوم بسبب هذا الوضع مشاكل عديدة منها :

1 – مدى ملاحقة النقد الروائي العربي لسرعة التطور الحاصل في الخارج ، ذلك أننا في أحسن الأحوال وجدنا بعض الدراسات التي أخذت تُطبق في آستحياء معطيات

(1) صدر الكتاب عن دار المعارف . بمصر . ط : 2 . 1968

البنائية ، في الوقت الذى نجد النقد الروائى فى العالَم المتطور قد ذهب بعيدا فى ربط العلاقات بين نظرية السرد والعلوم البحتة ، بالإضافة إلى أن البحث السيميوطيقي المتصل بالتأويل والتلقى فى هذا المجال قطع أشواطا بعيدة . وحَلُّ هذا المشكل يتطلّبُ فى نظرنا تنظيما مؤسساتيا للبحث العلمي فى هذا الميدان يؤطر المجهودات الفردية للباحثين مع توفير جميع الإمكانيات الضرورية للقيام بترجمات علمية لكل الإصدارات الجديدة في ميدان النقد الروائى ، أو للقيام بدراسات وبحوث فى هذا الموضوع ، وذلك من أجل ضمان استمرارية العمل ، قَصْدَ تجاوز الملاحقة إلى المساهمة الأساسية .

2 – القدرة على تمثل ما يصدر فى الغرب : والعائق الأساسى فى هذا الجانب قائم فى تحديد المفاهيم والمصطلحات .

ويتبين لنا عند معاينة الدراسات النقدية الروائية فى العالم العربى أن بعض النقاد ابتسروا النظريات والمناهج التى استفادوا منها أو اقتطفوا منها جوانب جزئية ، أو ركبوا بين بعض المناهج دون سند إبستمولوجى أو فلسفى يعزز هذا التركيب ، وهذا راجع بالطبع إلى تواضع المعطيات الثقافية المتخصصة ، وندرة الكتب التقنية الضرورية لقيام كل بحث علمى فى مجال النقد ، فالعالم العربى يفتقر إلى قواميس المصطلحات السردية . والباحث إذا أراد أن يقتحم النظرية النقدية الغربية عليه أن يقوم هو ذاته بتحديد قاموسه الخاص ، ولهذا السبب تبين لنا كيف أن ترجمة بعض المصطلحات الحديثة فى مجال نقد الحكى ظلت رهينة باجتهادات الأفراد المعرضة للخطأ [1].

هذا إلى جانب أن بعض الدارسين لم يأخذوا المناهج النقدية من مصادرها الأصلية كما حدث بالنسبة لبعض الدارسين وهو ما يؤدى إلى اركام للمعلومات يُخالف نظام تراكمها فى مواطنها الأصلية ، ولهذا تأثيرٌ سلبى على المسار الطبيعى الذى ينبغى أن يتخذه البحث فى النقد الروائى فى العالم العربى .

3 – الابداع ، والمساهمة : أن الابداع ، والمساهمة متوقفان على توفير الشروط الثقافية ، والحضارية الضرورية . على أن الأمر ينبغى أن ينظر إليه من زاوية نسبية ،

---

(1) انظر ما لاحظناه عند موريس أبو ناضر بشكل خاص فى كتابنا « بنية الفصل السردى . المركز الثقافى العربى 1991 . ص : 101 - 104

ذلك أن نقل التجربة النقدية الخارجية لابد أن يكون مشبعا بالمعطيات الثقافية الذاتية ، لذلك سنلاحظ فى النقطة الموالية تحت عنوان « الميل إلى التركيب » كيف أن الناقد الروائى العربى كان مهوسا بالتركيب ، وكيف أنه كان يجد فى هذا التركيب هامشا لمجال ابداعه الخاص . ولعل هيمنة الحس الاجتماعى بشكل خاص لم يترك للناقد الروائى العربى فرصةً لاختبار مناهج خالصة كالمنهج البنائى [1] ، أو منهج التحليل النفسى . وقد يكون فى هذا التركيب نوعُ من الابداع ؛ خصوصا إذا هو قام على الوضوح الفلسفى ، والابستيمولوجى ، وهو ما نعتقد أنه تحقق بشكل ما فى محاولة جورج طرابيشى ، بينما بقيت المحاولات الآخرى – المقصورة وغير المقصودة – تفتقر إلى ذلك الوضوح .

أما الإبداع ، والمساهمة فى تطوير النقد الروائى على المستوى العالمى فلعله الآن يُعْتَبَرُ مجرد طموح يُرْجَى تحقيقه فى المستقبل . وحصوله متوقف على تلك الشروط التى تحدثنا عنها أعلاه .

(ج) الميل إلى التركيب :

إن تَبَنِّى المناهج عند النقاد الروائيين ، قليلاً ما جَاءَ أحاديا ، فقد كان هناك دائما ميل إلى التركيب بين المناهج المختلفة . وحتى إذا كان هناك حرص على أحادية المنهج فى المقدمات ، فإن الحقل التطبيقى كان يستدعى – عن وعى أو عن غير وعى – مناهج أخرى تُرَكَّبُ مع المنهج المُعْلَن سلفا . ويمكن أن نضع هنا تخطيطا مركزا يوضح الطابع التركيبى لمناهج اعتبرت رئيسية إلى جانب مناهج أخرى اعتبرت ملْحَقَةً بها :

---

(1) ان أقرب ناقدة إلى تطبيق الوحدة المنهجية هى سيزا قاسم فقد تبنت فى الجانب النظرى معطيات البنائية إلا أنها جنحت قليلا فى التطبيق إلى التأويل الوجودى انظر أيضا كتابنا : بنية النص السردى . ص : 109 .

المناهج الرئيسية	المناهج الفرعية المنضوية تحتها
المناهج التاريخى	النقد الفنى / علم النفس / ملامح التحليل السوسيولوجى / النقد البلاغى
المنهج الاجتماعى	النقد النفسى التحليلى / علم النفس العام / النقد الموضوعاتى .
المنهج الموضوعاتى	النقد الاجتماعى / علم النفس العام / التحليل النفسى . النقد الوجودى / النقد الاسطورى . نقد القرائن الحضارية / الهرمينوطيقا / النقد البنائى .
المنهج النفسى	النقد الاجتماعى / علم النفس العام / ملامح البنائية .
المنهج الفنى	ملامح التأويل السوسيولوجى .
المنهج البنائى	التحليل السوسيولوجى

ودلالة كل هذا على مستوى المعرفة بالمناهج النقدية تبدو لنا شديدة الوضوح ذلك أن النظريات النقدية المصرح بها فى الجانب المنهجى لم تبلغ بعد فى أذهان أصحابها درجة السيطرة على ما عداها من التصورات السابقة . وإذا جاز لنا أن نوضح هذه المسألة اعتمادا على ما نتصوره يجرى فى ذهن الناقد فإننا نقول بأن الأفكار المنهجية المُعْلَنَةَ ينبغى أن تستقر ، وتترسخ فى البنية الذهنيّة الخاصة بتخزين المعلومات بحيث يمكنها أن تعمل على زحزحة الأفكار المنهجية القديمة أو الرَّاسخَة فى الذِّهن لتأْخُذَ مكانها . وإذا لم يحصل ذلك فإن الناقد عندما يلجأ إلى التطبيق تظل الأفكار النقدية القديمة أو الرَّاسخَة هى صاحبة السِّيَادَة رغم محاولاته الواعية لتجنب الخضوع لها من أجل تطبيق منهجه المُعْلَن .

غير أن هذه الحالة لا تنطبق إلا على النقاد الذين تسربت إلى ممارستهم النقدية مناهج أخرى غير تلك التى أعلنوا عنها فى مقدماتهم . وقد وجدنا أمثلة على ذلك فى تطبيق علم النفس العام عند « د . عبد المحسن طه بدر» فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » . وفى تطبيق الموضوعاتية وعلم النفس العام فى كتاب « البطل المعاصر فى الرواية المصرية » للدكتور أحمد إبراهيم الهوارى ، وفى دوام خضوع النقاد الاجتماعيين للتوجه الاديولوجى والسياسى فى الجانب التطبيقى رغم أنهم انطلقوا من مفهوم الرؤية . وأبرز مثال على ذلك محمد كامل الخطيب فى كتابه « الرواية والواقع » [1].

أما بالنسبة للنقاد الذين انطلقوا منذ البداية من مناهج مركبة ، فقد كانوا أصنافا متباينة .

فبعضهم وجد أن لا فائدة من قيام نقد أدبى بأعتماد منهج واحد ، بحكم أن النص الروائى لا يمكن فهمه إلا بوسائل منهجية متعددة ، وأصحاب المنهج الموضوعاتى يتفقون ضمنيا على هذه الحقيقة ، وقد قدمنا نموذجا عن هذا النمط من خلال تحليلنا لكتاب « المنتمى لغالى شكرى » [2]. غير أننا أظهرنا كيف أن ترك الحرية الكاملة للناقد فى تركيب ما يمليه عليه هواه من المناهج ، يوجه النقد الروائى فى الغالب نحو سيطرة ملكة الحدس والذوق الشخصى ، والخضوع للموضوعات المتشبعة التى تمضى فى كل اتجاه . ومن شأن هذا أن يلغى كل سلطة للنظرية النقدية وهو ما ينشأ عنه الابتعاد الكامل عن كل تخطيط منهجى واضح ، وهذا ما دعا تودوروف إلى وصف النقاد الموضوعاتيين الذين سبقوه بأنهم نقاد سرد ، وليسوا نقاد منطق [3] ، ومع أننا لاحظنا ميل النقد العربى الموضوعاتى ضمن محاولة غالى شكرى إلى إضفاء بعض النظام على المعالجة النقدية ، إلا أن الطابع السردى بقى غالبا على مثل هذه المحاولة .

---

(1) انظر على الأخص كتابنا النقد الروائى والاديولوجيا . المركز الثقافى العربى 1991 . ص : 150 وما بعدها .

(2) انظر أيضا كتابنا سحر الموضوع . منشورات دراسات « سال » ص 64 وما بعدها .

(3) T . Todorov : Introduction à la litterature fantastique Seuil : 1974 . P : 104

علـى أن التركيب الذى حصل فى نطاق المعالجة « النقدية التاريخية جاء عفويا ما دامت جذوره القديمة ، سواء فى العالم العربى أم الغربى عملت على احتواء ما هو ذاتى وموضعى تاريخى وما هو نصىّ . ولم يكن أصحابه فى حاجة إلى تقديم مبررات لهذا التركيب العفوى .

والبعض الأخر قدم مبررات كافية للتركيب بين المناهج ، مثل ما حصل لدى الناقد جورج طرابيشى الذى ظل متمسكا فى معظم مراحل تطبيقه للمنهج الفرويدى على الرواية العربية بالرؤية الاجتماعية [1]. وكذلك ما حصل للدكتورة نبيلة إبراهيم ، وموريس أبو ناضر ، وقد جمعا فى عمليهما ، كما تَبَيَّن لنا ، بين المنهج البنائى الألسنى ، والتأويل الاجتماعى أحيانا ، وقد قدما بعض المبررات لحصول التكامل بين المنهجين المجتمعين لديهما ، وإن ظلت هذه المبررات عندهما غير كافية فيما يخص وضوح الخلفية الفلسفية لهذا التركيب ، بحكم أن المناهج المستخدمة تستند إلى فلسفات متباينة إن لم نقل متناقضة تمام التناقض .

وعلى كل حال فإنه يبدو لنا – كما أوضحنا ذلك فى دراسة سابقة لنا [2]– أن التركيب بين المناهج هو أحد الوسائل التى تجعل الناقد العربى يساهم بجهده الخاص فى مجال البحث المنهجى ، خصوصا ، وأنه يجد نفسه بعيدا عن ميدان إنتاج هذه المناهج ذاتها . على أن الأمر يتجاوز هذا الجانب فى نظرنا إلى مسألة أساسية ، وهى أن طبيعة الأدب ، والفن الروائى بشكل خاص ، تتدخل فيها جميع الفعاليات : الذاتية ، والاجتماعية ، واللغوية ، وهذا يعطى المشروعية لكل من علم النفس ، والسوسيولوجيا ، واللسانيات لتناول الرواية بالتحليل[3].

---

(1) انظر أيضا كتابنا « النقد النفسى المعاصر » منشورات : دراسات سال 1991 . ص 73

(2) أشرنا لهذا فى مقالنا : بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الغولدمانى والحوارية الباختينية) . مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية . عدد : 1 خريف 1987 . وخاصة فى شأن التركيب بين المناهج فى العالم العربى ص :126 - 127 أو فى الغرب : ص : 134 - 135 . نشر نفس المقال فى كتابنا المذكور : النقد الروائى والايديولوجيا انظر ص : 45 .

(3) فصلنا الكلام فى هذه الفكرة فى مقدمة كتابنا : فى التنظير والممارسة دراسات فى الرواية المغربية . منشورات عيون . ط : 1 .1986 . ص : 7 وقد لاحظ الدكتور محمد برادة أيضا أن الخطاب الروائى بحكم تركيبته المتعددة العناصر ، فهو يُوجَدُ فى ملتقى فروع معرفية متباينة نذكر منها : الألسنية والسمائيات ، والشعرية والتحليل النفسى والسوسيولوجيا . انظر مقدمة ترجمته لكتاب باختين : الخطاب الروائى . دار الأمان الرباط 1987 . ص 17 . ولم تعد اليوم فكرة ارتباط الأدب بالظواهر اللغوية والنفسية والاجتماعية تلقى أىّ اعتراض وجيه .

وقد كانت لنا فرصة طرح السؤال عن أشكالية التركيب بين المناهج على الأستاذ الدكتور . محمد مفتاح ضمن الحوار الذى أجرته معه مجلة « دراسات سمائية أدبية لسانية » ، فرأى أن هاجس التركيب ليس أمرا خاصا بالعالم العربى ، بل هو هاجس عالمى وأعطى المثال بالسميولوجيا الحالية[1] . والواقع أن التوجه الحالى للسميولوجيا المعاصرة يؤكد أن عهد النظرة الأحادية للأدب قد انتهى ما دام الأدب والرواية بشكل خاص قد أصبحا هَدَفاً لكل تحليل نفسى ، اجتماعى ، لسانى ، غير أنه ينبغى أن تُؤخذ بعين الاعتبار فى كل تركيب منهجى الشروط الفلسفية والابستمولوجية لكل منهج ، وهذا ما يميز الممارسة النقدية المنهجية عن غيرها من أشكال النقد المعتمد على الحدس ، والانتقاء ، والتلفيق .

وخلاصة الأمر أن ميل النقد الروائى العربى إلى التركيب هو - فى حد ذاته - اجراء يستجيب إلى شرط علمى أساسى وهو أن الظواهر كيفما كان نوعها لا يمكن أن تقوم وحدها . وفهمها وتحديد خصائصها ووظائفها لا يمكن أن يتم إلاّ فى علاقتها بما يحيط بها من ظواهر أخرى ، والرواية أيضا لا يمكن دراستها أو فهمها إلا فى « حوارها » مع مكوناتها الخاصة ومع مبدعها . ومع الواقع . على أن اهتداء الناقد بملكاته الخاصة وحدها فى الجمع بين هذه المناهج - كما حصل بالنسبة للمنهج التاريخى - لا يكفى لتحقيق هذه المهمة بل ينبغى أن يَستْند إلى وضوح فلسفى وابستمولوجى ، وامتلاك أدوات محددة فى التحليل ، وهو ما لا نعتقد أن النقد العربى قد حققه بالشكل المأمول بل أننا لاحظنا أن عراك الناقد الروائى لا يزال فى مرحلة ملاحقة المناهج النقدية الروائية الغربية وتمثلها ، [*] سعيا وراء الانتقال من دائرة التاريخ إلى الدائرة السيميولوجية ، كما سنلاحظ .

(د) مدى الاحساس بأهمية المناهج النقدية :

لم يكن احساس نقاد الرواية بأهمية المنهج متساويا . والمتتبع لتطور المناهج النقدية الروائية فى العالم العربى يدرك أن الممارسة النقدية الأولى كانت تترك المجال

---

(1) انظر التحليل السميائى أبعاده وأدواته ، حوار مع د . محمد مفتاح . مجلة دراسات سميائية لسانية . عدد 1 . خريف 1987 ص : 12 - 13

(*) سنعود لقضية التركيب بين المناهج فيما بعد تحت عنوان « نحو بناء نظرية للنقد الروائى العربى »

الواسع للملكات الخاصة للناقد ولثقافته العامة لكى تتفاعل مع النصوص الروائية المدروسة دون الخضوع لخطة محكمة ، لذلك اقتصر الحديث عن المنهج فى المؤلفات التى آستخدمت التحليل التاريخى بالخصوص ، على إشارات مقتضبه تُعَيِّنُ المنهج المزمع اتباعه بالتسمية فقط دون تحديد الكيفية التى يتصوره بها الناقد أو ما هى فعاليته فى التحليل ، وما هى خلفياته الفلسفية ؟ غير أننا كلما تقدمنا عبر الممارسات النقدية اللاَّحقة : الاجتماعية ، والنفسية ، والبنيوية بالخصوص ، لمسنا ميلا نحو توسيع الحديث عن المنهج وأهميته . وهذا يعنى أن الناقد الروائى العربى أخذ يعى أن توضيح الأداة المنهجية هو المفتاح الأساسى للتواصل مع القارىء ، وهو أيضا طريق علمنة الممارسة النقدية ، وعدم تركها رهينة الأحكام الذوقية الذاتية ، وما يتصل بها أيضا من أحكام القيمة .

غير أننا لاحظنا بالنسبة للمنهج « الموضوعاتى » أنه لم يكن منهجا محددا بسبب انفتاحه غير المشروط على جميع المناهج ، وقد كان ذلك دليلا على حساسية كبيرة ضِدَّ كل محاولة فى التنظير . وقد ظهرت علامات التنوع المنهجى واضحة على مستوى الممارسة فأصبحت الدراسة ذات طابع سردى ينتقل فيها الناقد من فكرة إلى أخرى دون روابط منطقية أحيانا ، وقد لمسنا ذلك فى كتاب المنتمى لغالى شكرى .

ونستطيع القول بأن وراء كل منهج تقف فلسفة متكاملة العناصر ، والناقد الذى يتجاوزُ توضيح المعطيات النظرية لمنهجه الخاص لا يعطى لنفسه الفرصة لِتَبْيِين رؤية العالم التى ينطلق منها فى فهم الظواهر ، ومنها العمل الأدبى الذى يتخصص فى دراسته ، وأنه لأمر طبيعى أن يتخذ القارىء أو الناقد رؤية ما للعالم خصوصا إذا كان يسعى إلى معرفة العلاقة بين الأدب الروائى وصاحبه أو بين الرواية والمجتمع ، وسيكون مدفوعاً ، فى هذه الحالة لأنْ يجيب على سؤالين كبيرين : ما هى طبيعة الرواية ، وما هى وظيفتها بالنسبة للمبدع ، والقارىء والمجتمع بشكل عام . وقد لايشغل الناقدُ نفسه بالخلفيات الفلسفية إذا هو اعتبر الرواية عالما لغويا خالصا ، ومع ذلك فالناقد البنائى الذى لا يُغْنى رؤيته بالمعطيات الفلسفية ، أو بالبعد الابستمولوجى لايكون لديه حظ كبير لإظهار المقاصد من بحثه الخاص مهما حاول إبراز مهارته التقنية فى تحليل البنيات ووظائفها داخل العالم الروائى .

وإذا كانت الدراسات الجمالية المعاصرة تتحدثُ عن أفق انتظار القارىء [1] فإن أفق انتظار الناقد لا يكفى أن يحمل مزيجاً معرفيا يمكِّنه من أن يُكَوِّنَ لنفسه ذوقا خاصا ، بل ينبغى له أن يُعَقْلِنَ تذوقه الخاص ، ويتمكن من اخضاعه لرقابة دقيقة تفكك دوافعه ، ومبرراته اعتمادا على مقولات نظرية معطاة وفى نفس الوقت على منبهات صادرة عن النص المدروس ، أن المسألة فى الواقع مُتَعلِّقةٌ بوعى للوعى يُمَارِسهُ الناقد المتخصص ، فإذا كان القارىء يعى أنه يجد لذة فى نص روائى ما ، فإن الناقد ينبغى أن يكون قادرا على تفسير أسباب وعيه بهذه اللذة بواسطة لغة عقلانية تُسْنِدُ نفسها بمعطيات ملموسة من النصوص المدروسة ومن نظام الجهاز المفاهيمى المعتمد لديه فى التحليل . ولا يتمكن نَاقِدُ الأدب من الحصول على هذه الدرجة من التحليل إلا إذا كان يمتلك القدرة على أن يجوس فى أفق انتظَارِهِ هُو ، وأَنْ يُرَاقِبَ كَيْفَ يُبَرْمِجُ له أُفْقُ انتظاره النَّص الروائى الذى يتناوله بالدراسة ، وسيتمكن عندئذ من أن يستبدل الأحكام الذوقية ، والقيمية التى هى فى الواقع نتيجة التفاعل مع النص ، بوصف الفعاليات التى أدت إلى تلك النتيجة ذاتها .

ويعتقد بعض المهتمين بمناهج البحث فى العلوم الإنسانية أن النقَّاد إذا ظلوا تحت تأثير حقل الأفكار المسلم بها (Champ doxologique) – وهى عامل من عوامل تكوين الذوق – فإنهم سيجدون حتما صعوبة بالغة فى القبول بتوجيه النقد الأدبى نحو الوضوح المنهجى [2] . وأنه ليس من الضرورى القول بأن النقد الأدبى سيحتل فى يوم ما درجة العلوم البحتة ولكنه من الضرورى إدراك الأهمية القصوى لجعله دائما يسير نحو هذا الهدف .

وهذه هى خلاصة الفكرة التى عبر عنها أ . كابلان (A Kaplan) بالنسبة لمجموع العلوم الانسانية حين قال : « أنه لأمر قليل الأهمية أن نرسم خطًا فاصلا بين ما هو « علمى » وما هو غير ذلك ، فالأهم من ذلك أن نخلق الشروط المناسبة فى كل فرصة متاحة لتقوية التوجه العلمى » [3] .

---

(1) المعروف أن هذا المصطلح متداول فى إطار نظرية جمالية التلقى .

(2) P . de Bruyne J. Herman. M. de Schoutheete . Dynamique de la recherche en sciences sociales . P. U . de France 1974. P : 32 .

(3) Ibid .... P : 21 - 22 .

ونعتقد أن الناقد الذى يكتفى باعلان الذوق وحده كمقياس للعملية النقدية يبرهن بوضوح تام أنه لم يستطع بعد أن يُخْرِجَ نَفْسَه من دائرة القراء العاديين ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل الناقد التشيكى فليكس فوديكا (Felix Vodika) يضع تمييزا صارما بين القارىء / المتلقى ، والباحث الذى يستطيع أن يقف بوعيه وإمكانياته المعرفية خارج الوضعية التواصلية التفاعلية القائمة بين المبدع والقارىء العادى ، لأنه لا يبقى عند حدود ذوقه الخاص بل ينتقل إلى التفسير ، ولا يلعب ذوقه الشخصى إلا دورا أوليا ، أى فى مرحلة اختيار النصوص الصالحة للتحليل .(1)

إن النقد الروائى العربى من خلال نماذجه ، واتجاهاته المختلفة التى عرضنا لها فى كتبنا المشار إليها ، ظل يغالب هيمنة الأحكام الذوقية ، وأحكام القيمة غير المسندة بتعليلات كافية . وهى أحكام سيطرت على معظم النقد العربى فى منتصف هذا القرن وما بعده بقليل ، مما جعله يظل بعيدا عن سَنّ تقاليد « علمية » ، ومَعَ خضوع النقد الروائى فى محاولاته الأولى كثيرا لهذه الأحكام فإنه أخذ يمضى فيما بعد حثيثا نَحْوَ وضع مناهج نقدية تتجاوز الذوق لأنه شَرَعَ يستفيد من العلوم الانسانية : التاريخ ، علم الاجتماع ، علم النفس ، وأخيرا من اللسانيات التى أصبحت لها علاقة وطيدة بالعلوم البحتة . وهكذا فرغم ما وجدناه من أحكام ذوقية ، وقيمية فى ممارسة النقد الروائى العربى بالاضافة إلى المواقف الإديولوجية ، فإن هذا النقد توجه من خلال بعض نماذجه نحو « عقلنة » تحليل الرواية ، خصوصا عند النقاد الاجتماعيين من أصحاب الرؤية ، وعند نُقَّاد التحليل النفسى ، وأخيرا فى النقد الروائى الألسنى والبنيوى .

كل هذا يؤكد مدى احساس الناقد العربى الروائى بشكل عام (2) بأهمية المناهج باعتبارها خطوة نحو تجاوز الذوق كمقياس وحيد وأساسى للنقد ، لكن يبقى هناك دائما فرق واضح بين الطموح ، والانجاز .

---

(1) انظر : Elrud Ibsch et D. W . Fokkema . " la théorie littéraire au XX sciècle . in - théorie de la litterature editeur Kibedi Varga . 1981 . P : 44 .

(2) اننا نتحدث هنا عن الانطباع العام الذى كوناه من خلال دراستنا لمجموع التجربة النقدية . وهذا لا يعنى أننا ننسى ابتعاد النقد الموضوعاتى عن كل ميل نحو التنظير ، غير أننا نهتم بالتوجه العام للنقد الروائى ؛ ذلك أن محاولات النقد الموضوعاتى رغم كثرتها بقيت متراجعة عن أن تأخذ الدور الريادى فى النقد الروائى العربى . ولن تتمكن من ذلك إلا إذا هى ربطت نفسها باللسانيات الحديثة كما حصل فى أوربا بالنسبة لمحاولة تودوروف فى كتابه مدخل إلى دراسة الأدب العجائبى .

(هـ) بصدد تصحيح التجربة النقدية الروائية العربية السابقة :

بعد التعرض لهذه العموميات يمكننا الآن أن نسجل أهم الملاحظات التى استخلصناها من دراساتنا المختلفة عن الرواية ، وهى مُلَاحَظَاتٌ تنسجم مع التوجه « العلمى » الذى تطمح دراستنا هذه ، أن يَبْلُغَهُ النقدُ الروائى فى العالم العربى، وذلك وفق التصور الذى حددناه فى المدخل ومن الطبيعى أن نركز هنا على الجوانب التى ينبغى على النقد الروائى أن يَتَخَلَّص منها أو يراعيها إذا هو أراد أن يحقق الطفرة المنهاجية المطلوبة .

* ضرورة الحرص فى كل عمل نقدى على وضع جميع الأسس النظرية والمنهجية المعتمدة فى التحليل ، وذلك لكى تتحقق شروط مسؤولية الناقد ، لأن الناقد الذى يُعْفِى نَفْسَهُ من ذلك ليس بريئا من أحد أمرين : إما أنه غير قادر على وضع تلك الأسس بسبب نقص معرفى ، وأما أنه يعتبر النقد مجالات لهيمنة الذات على الموضوع المدروس ، وهذا قد يدل على فهم « ميتافيزيقى » للعمل الأدبى ونقده على السواء .

ولقد لاحظنا كيف تدخلت التفسيرات الذاتية كثيراً عند الناقد عبد المحسن طه بدر ، فرغم أنه أخذ بالتفسير التاريخى للرواية إلا أنه رأى فى نفس الوقت بأن إرادة الأفراد هى المحرك الأساسى الفاعل فى التاريخ . ونجد نفس الميل المثالى فى فهم الرواية وتحليلها عند النقاد الاجتماعيين ، فرغم تبنى بعضهم للتفسير المادى للخلفية التاريخية للرواية ، نراهم أحيانا يعتصمون بالرؤية الذاتية للتاريخ . وجدنا ذلك مثلا عند د . أحمد إبراهيم الهوارى فى كتابه « البطل المعاصر فى الرواية المصرية » ، حينما أعطى الأدوار الفردية مكانة أساسية فى توجيه التاريخ ، وهذا يعنى أن الفكر هو أساس السيرورة التاريخية ، وهو ما يخالف المنطلقات الجدلية المُعْلَنَة سلفا فى مدخله المنهجى . وكذلك عندما انطلق من مفهوم اغتراب الانسان فى الكون وهو رأى وجودى يستند إلى فلسفة مثالية ولم تفارق النزعة المثالية حتى النقاد الذين اخذوا بالتحليل اللغوى للنص الروائى ، فقد فَضَّلَتْ « نبيلة ابراهيم » ، بعض التأملات الميتافيزيقية مستخدمة عبارات تنلفتُ من كل حصر دلالى مثل : الأعماق المظلمة – حركة الروح – جوهر الأشياء والحياة .(1)

---

(1) انظر دراستنا لكتاب نبيلة إبراهيم « نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة [الصادر عن النادى الأدبى الرياضى رقم 20 . 1980] وذلك فى كتابنا « بنية النص السردى » ص 110 : [مرجع مذكور] .

ولم تبتعد الناقدة « سيزا قاسم » بدورها رغم تبنيها للبنائية ، وحرصها على طابع الدراسة المحايثة عن قاموس مصطلحات الفلسفة الوجودية حين تحدثت بصدد تأويل روايات نجيب محفوظ عن : المصير ، والعزلة ، والغربة والموت .[1]

* تجنب الحشو ، والخطابية ، فإذا بقيت لغة النقد الروائى تتحكم فيها القيمة التراكمية – وهذا يحدث عادة عند بعض المشتغلين بالكتابة الأدبية الصحفية – فإن الهدف المعرفى يضيع فى تضاعيف الحشو ، والخطابية ، وغيرهما من أساليب الاطناب .

ويمكن أن يندرج فى هذا الجانب مجموع أنماط الاستطراد ، والاطالة فى تحليل الجوانب الشكلية والدلالية التى ليست لها علاقة وثيقة بالمحاور الأساسية للمادة الروائية المدروسة . ومن الأمثلة البارزة التى صادفناها فى طريق دراستنا للأعمال النقدية الروائية ، المقارنة التى قامت بها د . نبيلة إبراهيم « بين الشعر ، والقصة ، وكيف أنها خصصت قسما تطبيقيا شرحت فيه قصيدة شاعر جاهلى هو بشر بن عوانة ، وكذلك ما قامت به من تحليل لقصة شعبية خرافية لا يقتضيه سياق الدراسة بالضرورة .[2] وتُعْتَبَرُ الممارسة النقدية الموضوعاتية فى العالم العربى مجالا خصبا للأطناب ، والاستطراد ، والحشو ، ما دام شعار أغلب النقاد الموضوعاتيين هو الحرية التامة للناقد فى معالجة تيمات الروايات المدروسة واعتماد الموسوعية الثقافية ، بحيث يجد الناقد الفرصة لعرض جميع المعلومات والأفكار التى حَصَّلَهَا سابقا .

على أن نماذج النقد التاريخى كانت أيضا مليئة « بجولات » بانورامية تُغَيِّبُ أحيانا خط مسار البحث فى اتجاهه الصحيح . وقد يُصيبُ الحشوُ حتى الجانب النظرى كما وجدنا أحيانا فى النقد التاريخى بشكل خاص .

ومن علامات الحشو فى الدراسة النقدية للرواية الإكثار من النصوص المستشهد بها سواء كانت مقتطفة من الأعمال الروائية أم من أعمال نقدية أخرى يُؤتى بها فى الغالب لتعزيز الآراء الخاصة للناقد الروائى .

---

(1) المرجع السابق [بنية النص السردى] . ص 139 وخاصة ماورد تحت عنوان « التأويل الفلسفى » .

(2) – بنية النص السردى . ص : 117

وقد لاحظنا أن بعض هذه الاستشهادات بلغ أربع صفحات[1] . وأن كثرة الاقتباسات وتلاحقها بشكل مكثف هو علامة من علامات الحشو ، لأن الدراسة النقدية تقتضى أن يُعْطِى الناقدُ الفرصة لنفسه لاظهار آرائه الخاصة أو على الأقل اظهار ما يتبناه من آراء الآخرين ، لكن من خلال لغته المتميزة ، وهكذا يمكن للقارىء أنْ يَعْرِفَ مدى قدرته على آستيعاب الآراء التى استفاد منها ومعرفة حدود اجتهاده الخاص خلال ذلك كله .

وبحكم اتساع مجال الرواية واحتوائها على كثير من القضايا القابلة للعرض من جانب وللمناقشة من جانب آخر ، فإن بعض النقاد وجدوا فى هذا ذريعة للإطالة فى إعادة سرد الوقائع أو تلخيصها حتى أن الدراسة النقدية تتحول إلى نص ثانٍ يعيد إنتاج النص الروائى ، وغالبا ما يكون ذلك بطريقة أدنى من النص ذاته ، فتكون النتيجة هى ضياع القيمة الفنية للنص الروائى المدروس ، وعدم بلوغ مرتبة النقد الأدبى . ولا يمكننا أن نتحدث فى هذه الحالة عن الحشو فقط – ما دامت الدراسة تجانب طريق النقد الأدبى – بل عن هيمنة « خطاب التلخيص » . ويكون ذلك دون شكٍّ علامة على نقصٍ فى قدرات الدارس الروائى على اقتحام النص الروائى من زاوية رؤية نقدية واعية بمقاصدها وأدواتها .

والواقع أن خطاب التلخيص يَنْدَرِجُ بالضرورة ضِمْنَ كل دراسة نقدية للحكى ، مهما كان نوع المنهج المستخدم فى التحليل . إلا أن الدراسة المستَوْعِبَة لموضوعها وأهدافها ، كثيرا ما لا تُشْعِرُ القارىء بأن التحليل قد تحول إلى تلخيص ، وهكذا تُقَدَّمُ جميع عناصر النص الأساسية للقارىء بشكل منظم وفق التصور الخاص والتفاعل المنهجى المنظور به إلى النص ، فيكون التلخيص آنذاك موجودا فى تضاعيف العملية النقدية ذاتها ، وهذا ما لجأ إليه جورج طرابيش فى آخر كتابه « عقدة أوديب فى الرواية العربية[2] .

هذا فيما يتعلق بالمناهج التى تلجأ إلى التأويل ، أما بالنسبة للدراسة الوصفية البنائية ؛ فإن تجنب التلخيص المباشر فيها يقتضى استخدام أدوات ، ومصطلحات دقيقة من أجل وصف المادة الروائية وفق نسق يعقلنها ولا يكتفى فقط بإعادة إنتاجها بشكل أدبى مغاير .

---

(1) انظر دراستنا لكتابة الرواية والواقع فى كتابنا : النقد الروائى والايديولوجيا ص : 150 وما بعدها .

(2) انظر كتابنا : النقد النفسى المعاصر . ص : 64

إن كل تحليل منهجي ينبغي أن يراعى مبدأ الاقتصاد فى اللغة التى يستخدمها لأنه فى الوقت الذى يتم فيه حصر العلامات الأساسية فى النصوص الروائية المدروسة ينبغى عندئذ عدم تكرار ما سبق حصره سلفا ، لأن ذلك لن يضيف إلى التحليل شيئا جديدا ، وقد يَحْسُنُ الانتقال فى هذه اللحظة إلى التفاصيل الجزئية إذا كان ذلك سائرا فى اتجاه تطوير نتائج البحث [1] .كما ينبغى استخدام المعلومات الخاصة فى حدود ما يقتضيه النص الروائى المدروس . ولا ينبغى أن تكون أشكاليات الفنية والدلالية التى يثيرها النص فى ذهن الناقد ، ذريعة لاستعراض معارفه . إلى الحد الذى يغيب معه النص المدروس فى تضاعيفها .

* – ضرورة التمييز بين منهج الدراسة وطريقة الدراسة ، ذلك أننا لاحظنا عدم تمكن بعض نقاد الرواية – ضمن المنهج التاريخى بشكل خاص – من وضع حدود مميزة بين منهج الدراسة ، الذى نرى أنه يتضمن أساسا الخلفية الفلسفية للناقد ، وبين خطوات الدراسة والطرق المباشرة للتعامل مع النص الروائى ، وسنرى كيف نَظَرَ الناقدُ : « باقر جواد الزجاجى » إلى خطوات الدراسة وكيفية تبويبها باعتبار ذلك كله اختيارا منهجيا .

ونعتقد أن المنهج البنيوى رغم صعوبة التمييز فيه بين الأدوات والتقنيات التى تُسَهِّلُ التعامل مع النص ، والجانب الذى يجعل منه منهجا ، فإنَّهُ على مستوى التحليل يمكن أن نتحدث عن أدوات البنائية العملية وعن الخلفية الفلسفية التى تقف وراء طبيعة استخدام هذه الأدوات .

ونستطيع القول بأن الرؤية المنهجية باعتبارها فلسفة فى النظر إلى النص الروائى ، هى التى تحدد بشكل أساسى مقاصد التحليل وأهدافه ، ويمكنها أن تساهم فى تحديد أدوات التحليل بينما يبقى دور أدوات التحليل هذه موجها أساسا نحو كشف طبيعة تركيب النصف الروائى سواء على مستوى الشكل أم على مستوى العلاقة بين الدلالات الداخلية . علما بأن ذلك كله لا ينفصل عن النوعية الخاصة لتفاعل الناقد مع النص .

Svend Erik larson. Sémiologie littéraire , essais sur - la scène textuelle- (1) traduit du danois par françois Arndt Odense university press . 1984 . P : 129 - 130.

* ضرورة الاحتياط فى كل دراسة أسلوبية تتناول الفن الروائى ، لأن المقاييس البلاغية التى كانت صالحة لدراسة الشعر حتى مطلع هذا القرن أظهرت عدم فعاليتها فى دراسة الفن الروائى بحكم أنَّ طبيعة تكوينه الأسلوبية تختلف اختلافا بَيِّناً عن طبيعة تركيب أسلوب الشعر . ولهذا لاحظنا كيف أن بعض المناقشات الأسلوبية التى تَنَاولَتْ الفن الروائى ، وخاصة فى إطار المنهج التاريخى [1] لم تقدم أى إضافة إلى نظرية الرواية ، بحكم اهتمامها بالجزئيات وبحكم انطلاقِها من مبدأ الوحدة الأسلوبية فى النص الروائى وهو مبدأ يقضى بتطابق الأسلوب مع هوية المبدع فى حين أن النص الروائى كما تَبَيَّنَ فى إطَارِ نظرية الرواية يخضع لمبدأ تعددية الأساليب ومن ثمَّ ليس هناك ضرورة للمطابقة بين مجموع تلك الأساليب ، والأسلوب الخاص بالكاتب .

ولعل هذا كان السبب فى عزوف النقاد الذين تبنوا مناهج أخرى غير المنهج التاريخى عن دراسة الأسلوب الروائى لأنهم شعروا أولا بعدم أهميته الكبيرة ، مادام يبقى منحصرا فى إطار الجملة وما تحمل من تشبيهات واستعارات وصور ، وغيرها ، ولأنهم أدركوا ثانية أن دراسة الرواية تقضى بضرورة الانتقال إلى بنيات أوسع من بنية الجملة ، وهى بنى الفقرات التى تصور الأحداث والشخصيات وتنظم العلاقات الزمانية والمكانية فى مجموع النص الروائى .

وفى اعتقادنا أن هناك إمكانية لعودة الاشتغال بمبحث أسلوبية الرواية إذا ما تمت مراعاة مبدأ تعددية الأساليب الذى ساهم فى اكتشافه الناقد الروسى الشهير ميخائيل باختين ، ولن تكون لهذه الدراسة أهمية كبيرة إلا إذا ارتبطت بتحديد العلاقة بين تنوع الأساليب فى الرواية (أى صور اللغة) ومقصديه الكاتب المبدع . وهذا يتطلب بالضرورة إدراك العلاقات القائمة بين مختلف الأساليب وما تدل عليه على مستوى صراع الأفكار فى النص ، دون اهمال نتيجة الصراع ، لأن هذه النتيجة هى التى تُمكِّنُ الدارس من تحديد تلك المقصدية .

على أنه يمكن الاستفادة أيضاً من فكرة عدم ثبات الخصائص الأسلوبية فى النص ، وأن القيم الشعرية والبلاغية والجمالية عموماً هى مرتبطة على الدوام بتفاعل القراء مع النصوص الروائية وذلك وفق معطيات العصر الثقافية ، وبحكم تغير هذه القيم ، فإن أسلوبية النص الروائى هى دائما خاضعة للتغير ، والتحول .

(1) نشير إلى أننا خصصنا لموضوع أسلوبية الرواية كتاباً منشوراً بعنوان أسلوبية الرواية (مدخل نظرى منشورات دراسات سال . البيضاء 1989 .

* ضرورة التحديد الدقيق للمتن المدروس ؛ فالخلاصة المهمة التي يمكن أن يستخلصها كلٌ مشتغل بنقد النقد بعد دراسته لأشكال الممارسة النقدية الروائية العربية هي أن أغلب النقاد كانوا أولا : يتناولون متنا كبيرا الحجم باستثناء بعض من استخدموا التحليل البنائي كسيزا قاسم التي تناولت نصا واحدا لنجيب محفوظ وهو الثلاثية ، وإن كان لا يغيب عنَّا أن هذا النص يحتوي على ثلاثة أجزاء ، كثيرة الصفحات . وهكذا فاتساع حجم المتن الروائي المدروس يكون عاملا أساسيا من عوامل ميل الدراسة إلى النظرة البانورامية ، مما يجعلها غير قادرة على تجاوز الوجه الظاهر للأعمال المدروسة ، فضلا عن أن الحجم المخصص لكل عمل في الدراسة يتقلص ويمنع بذلك من تقديم أكبر قدر من الملاحظات والاستنتاجات ، فالأحرى تقديم وصف دقيق للنص المدروس .

وكانوا ثانيا لا يكتفون بالنصوص المُعلَن عنها في المقدمة بل يلجأون أحيانا إلى إدماج نصوص أخرى تقتضيها دواعي المقارنة . غير أن إدماجها أحيانا أخرى يأتي بصورة اعتباطية أي دون مبررات كافية ، مما يجعل الدراسة تقلل من فرص الضبط سواء على مستوى التحليل أم على مُستوى النتائج المحصل عليها .

والواقع أن دراسة الرواية ينبغي أن تركز على نماذج محددة حتى تتم السيطرة على المادة في جميع تفاصيلها الدالة ، نظرا لما ينبغي أن يتوفر عليه الناقد من قوة الذاكرة حتى لا يُضيِّعَ بعض العناصر المهمة التي يُمكنُها ، إذا أخذَتْ بعين الاعتبار ، أن تُغَيِّرَ بشكل تام طبيعة وصف البناء أوْ تَحْديدَ الدلالة . ولعل نظام البرمجة الحديث بفصل الحاسوب سيقدم نفعا كبيرا للبحث العلمي في هذا الاطار والأمر أشد إلحاحا بالنسبة لدراسة النصوص الطويلة كالرواية ونرى أن مراكز البحث ، والجامعات في العالم العربي ينبغي لها بأسرع وقت ممكن أن تدمج جميع أطرها الباحثة في هذا النظام الجديد بفضل تداريب تكوينية مستمرة ، وتَوْفير جميع الوسائل التكنولوجية الحديثة إذا هي أرادت أن تحقق طفرة سريعة في مجال البحث العلمي في العلوم الانسانية .

وإذا كان اختيار نص واحد في الدراسة يحقق شروطاً ملائمة لتقديم تَصَوُّرٍ قريب من الضبط ، فإنه بالنسبة للنتائج المحصل عليها ، تبقى المساهمة جزئية ، كما تتعذر النظرة التاريخية لتطور الأشكال . وتحديد الاتجاهات الروائية أو على الأصح يصير تكوين هذه النظرة شديد البطء . وهذا ما يجعل الاستفادة من الوسائل التكنولوجية الحديثة شديدة الالحاح حتى تتوفر السرعة المطلوبة لتطور البحث العلمي ، دون أن يغيب عنصرا الشمولية والدقة في وصف المادة الروائية المدروسة وتحديد دلالاتها .

* – ضرورة احتياط النقاد الروائيين فى تصديق جميع الآراء التى تصدر عن الروائيين أنفسهم حول إنتاجهم الخاص . وسنرى هيمنة هذا الجانب فى تطبيق المنهج التاريخى المُصَاحِب بالانطباعية ، غير أن الناقد الروائى العربى تَخَلَّصَ نسبيا من هذا الجانب ، خصوصا مع بداية ظهور النقد البنائى للرواية .

والواقع أن الابداع الفنى والأدبى بشكل خاص (ومنه الرواية) لا يجرى بكل تفاصيله فى سياق وعى المبدع ، فإذا كان الوعى حاضرا فى الإبداع بشكل من الأشكال فإنّ كثيرا من آليات الابداع تبقى غامضة بالنسبة للمبدع ذاته . ولعل أفضل دليل على ذلك هو وجود النقد الأدبى نفسه بكل اتجاهاته ومدارسه ونظرياته منذ القديم إلى الآن . باعتباره تخصصا متميزا يبحث فى أسرار الابداع ، وتقنياته . ولعل قيمة الإبداع الأدبى وقدرته فى التأثير على الآخرين تتحدد فى قدر كبير منها بهذه الجوانب المجهولة التى يحس بها المبدع والقارىء العادى على السواء ، ولكنهما يجهلان آلياتها الخاصة . والناقد الأدبى بسبب ذلك ينبغى أن يعتمد أكثر على علمه الخاص لا على آراء المبدعين وتعليقاتهم ، أو هو مجبر على الأقل أن يفحص تلك الأراء فى ضوء النصوص المدروسة بالوسائل والأدوات التى يستخدمها فى التحليل .

* – ضرورة تجنب التصنيفات النهائية ، خصوصا ما يتعلق منها بتحديد أنواع الرواية ؛ ذلك أن القول بالنوع الخالص كثيرا ما يصطدم عند التحليل بصعوبات كبيرة ، نظرا لقابلية الرواية ، كفن يعلن على الدوام عن حضور الوقائع والقضايا الاجتماعية ، لأنْ يحتوى كل القضايا الممكنة وسنرى كيف أن التحديدات التى وضعها د . عبد المحسن طه بدر ، لِمَا سَمَّاهُ : روايات الترفيه ، والتسلية والتعليم ، بدت متداخلة بالنظر إلى أن كل نوع من هذه قابلٌ لأن يحتوى على العنصرين الآخرين .

ولعل اتجاه النقاد الشكلانيين إلى الاهتمام بالوظائف وأدوار الشخصيات ، واهمالهم تَمْييزَ الأنواع الروائية اعتماداً على موضوعاتها ، كان بسبب إداركهم لاعتباطية مقياس التقسيم الموضوعاتي وعدم صلاحيته فى التحليل . ونَذْكُر فى هذا المجال الانتقاد الذى كان قد وجهه « فلاديمير بروب » لمن سبقوه ، عندما لاحظ أن التصنيفات التى اعتمدوها فى تحديد أنواع الخرافات الروسية بقيت بدون قيمة علمية بسبب قابلية كثير من الأنواع لاحتواء عناصر الأنواع الأخرى فى نفس الوقت [1] .

---

(1) عالج « فلاديمير بروب » هذا المشكل فى الفصل الأول من كتابه :

Morphologie du conte . tradu = Marguerite - Darria,

Tzvetan Todorov et Claude kahn. Seuil 1970

أن أيَّ تَصْنِيف يعتمد على موضوعات المحتوى ، سيكون عرضة للوقوع فى النظرة التجزيئية للنص الروائى المدروس ، فى الوقت الذى ينبغى النظر إلى دلالة مجموع عناصر المحتوى انطلاقا من نوعية العلاقات القائمة بين هذه العناصر نفسها وهذه حقيقة وجهت الدراسة الحكائية نحو المورفولوجيا .

غير أننا نعتقد أن التصنيف الموضوعاتي للمحتوى الروائى يمكن أن يقوم ، رغم أن أهميته ليست كبيرة فى نظرنا ، إذا أخذنا بعين الاعتبار العناصر المهيمنة فقط . وفى هذه الحالة سوف لا يبقى التصنيف نهائيا ومطلقا بل سيأخذ فقط بالعناصر الغالبة فى كل نوع روائى . ولعل مفهوم « القيمة المهيمنة » الذى وضعه جاكويسون يمتلك فعالية إجرائية كبيرة فى هذا المجال . ثم إن مفهوم « الحوار » والتناص للذين شاع استعمالهما فى وقتنا الحاضر فى مجموع الدراسات الأدبية لم يعد معهما فى الامكان أبدا أن نتحدث عما يُسَمَّى النوع الأدبى الخالص .

* – لا نستطيع أن نقول بأن التأويل الأديولوجى للأدب ليست له مشروعية فى العمل النقدى الروائى ، لأن مثل هذا القول لم تعد له قيمة فى وقتنا الحالى الذى استكملت فيه نظرية الرواية مجمل عناصرها بعد أن قدم كُل منهج على حدة أهم خلاصاته ونتائجه النظرية والتطبيقية وتبين أن كل منهج من المناهج الأساسية – (النقد السوسيولوجى ، والنفسى ، والبنائى) ،[1] يتناول جانبا واحدا من جوانب العمل الأدبى، الأول يتصل بالجانب التداولى ، والثانى بالجانب الذاتى ، والثالث بالجانب اللغوى للنص . غير أننا لاحظنا من خلال دراسة نماذج النقد الاجتماعى للرواية [2] أن الدراسة الاجتماعية للرواية عندما تنطلق من معطيات سياسية وأديولوجية مباشرة وتُغَيِّبُ التحليل المنهجى تَفْقِدُ كل ملمح من ملامح النقد « الموضوعى » ، ونعتقد أن الناقد الاجتماعى بامكانه أن يعبر عن آرائه الخاصة – ولتكن مخالفة لأراء المبدع المفترضة عند التفاعل نفسها – ولكن على شرط أن يتم وصف رؤية العالم كما تتجلى فى العمل الأدبى دون اغفال أى عنصر من عناصر البناء

---

(1) يمكن ارجاع جميع مناهج النقد باختلاف تسمياتها إلى أحد هذه التوجهات مع اختلاف بين فى مستويات انتمائها إلى هذا الجانب أو ذلك أو تركيبها بين جانبين أو أكثر . وقد وضحنا هذه الفكرة فى بداية هذا الجزء من الدراسة الحالية .

(2) انظر كتابنا النقد الروائى والإديولوجيا - مرجع مذكور)

الفنى الذى تتشكل عَبْرَه تلك الرؤية . وهنا ينبغى أن يمتلك الناقد قدرة كافية على التجرد النسبى من ذاته قصد فهم عالم النص بأعتباره شكْلاً مُتميزاً ، وإذا تم اقناع القارىء بأمانة وصف المادة المدروسة من حيث شكْلُ محتواها لا معناها ، فإن كل موقف اديولوجى يأتى بعد ذلك سيكون منسجماً مع تقدير القارىء وتأويله .

وقد تبين لنا من دراسة أشكال النقد الاجتماعى أن أكثر الأنماط تقديرا لتميز الابداع الروائى عن الأديولوجيا بمعناها السياسى ، هو الاتجاه الذى أخذ بمفهوم الرؤية بمعناها المرتبط بنظرة الجماعة ، لَمَّا يحتوى عليه هذا الاتجاه من مفهوم توسط فكرة الجماعة بين الوعى الفردى والواقع ، وتوسط الشكل الأدبى بين الفرد ورؤية العالم التى يعبر عنها . كل هذا يحقق مرونة كبيرة فى التعامل مع النص الروائى باعتباره حاملا للاديولوجيا ومعبرا فى نفس الوقت عن موقف اديولوجى .

* – ويمكن أن نلحق بالتأويل الأديولوجى المباشر كل محاولة لفرض رؤية عقائدية ، وأخلاقية فى ميدان النقد الروائى ، لأن الحوار بين الناقد والنص من جهة ، والناقد والقارىء من جهة أخرى ، سيخرج عن نطاق الاقناع بالمنطق إلى مجال المشاعر الذاتية والجماعية ، وهو ما يجانب كل محاولة لتوجيه النقد الروائى نحو المسار « العلمى » المنشود . ونسجل هنا بأن النقد الروائى العربى من خلال النماذج التى درسناها لم يستخدم إلاَّ فى حالات نادرة مثل هذه المواقف العقائدية وقد رأينا فقط ملامح من هذا فى نقد أحمد إبراهيم الهوارى .[1]

* – على أن الميل إلى التفسيرات المثالية والمتيافيزيقية لا يزال يتخلل بعض الدراسات ابتداء من المنهج التاريخى فى نقد الرواية إلى البنائية . وقد أشرنا بصدد دراسة الجانب المنهجى عند الناقدة نبيلة إبراهيم إلى أنها تبنت بشكل متطرف أحيانا تأملات صوفية مصحوبة بتعابير ذات دلالات ميتافيزيقية كـ : (حركة الروح ، أعماقنا المظلمة ، جوهر الأشياء والحياة) [2]

(1) النقد الروائى والاديولوجيا ص : 142

(2) بنية النص السردى ص : 110

وقد لاحظنا أيضا ، ونحن نتحدث عن النقد الموضوعاتى فى جانب الممارسة ، أن الفلسفة الوجودية بمصطلحاتها الخاصة قد مارست تأثيرها على الناقد غالى شكرى [1] ، فَأكْسَبَتْ نَقْدَهُ طابعا مثاليا وعقائديا فى نفس الوقت ، وهذا يُحَوِّلُ الدراسة النقدية إلى عرض المواقف الذاتية أكثر من وضع معرفة « موضوعية » بالنص الروائى .

* – أن أحكام القيمة تبدو فى نظرنا موجودة فى كل ممارسة نقدية تتناول الرواية بالتحليل ، غير أن أشكال وجودها تختلف من ممارسة إلى أخرى . فعندما تكون مُبَاشِرَةً ومُهَيْمِنَةً على جانب التحليل والتعليل تُحِيلُ الدراسة إلى مجال كامل لسيادة الذوق الشخصى . والذوقُ وحدهُ يُسوِّى بين صاحب المعرفة ، ومن لا معرفة له . وعندما تأتى أحكام القيمة ضمنية فإنها تكون مُثْبَتَةً على نتيجة التحليل ، والقارىء هو الذى سوف يكتشف علاماتها من خلال مراحل التحليل نفسه ، فضلا عن اختيار الناقد لنص روائى كمادة للتحليل كثيرا ما يكون ناتجا عن رأى قيمى يُحَدِّدُ فِعْلَ اختيار النَّص منذ البداية .

ونعتقد أن أحكام القيمة الضمنية هى أقوى وأبلغ تأثيرا فى القارىء من الأحكام المباشرة ، والسبب فى ذلك يرجع إلى أنها تأتى فى الغالب مصحوبة بقوة الاقناع الماثلة فى تضاعيف التحليل بمختلف أدواته : المقارنة والاستدلال والاستنباط .

إن لجوء الناقد إلى أحكام القيمة المباشرة كثيرا ما يُعَبِّرُ عن رغبة معاكسة للمعرفة لأنه يعفى الناقد من الجهد المضنى الذى ينبغى أنْ يبذله فى تأمل النص الروائى ذى الصفحات الكثيرة ، بكل ما يستتبع ذلك من معاناة ، وما يتطلبه من معرفة واسعة ودقيقة بالتجربة النقدية السابقة على الأقل فى إطار المنهج الذى يَرْتضيه لنفسه . ونعتقد أن العبارات التالية الواردة فى نقد د . عبد المحسن طه بدر : الحساسية – الحيوية – الاثارة ، جفاف الأسلوب وهدوءه يَصْعُبُ أن تكون لها فعالية إجرائية ، لأنها قابلة على الدوام لتأويلات كثيرة سواء من طرف النقاد أم من طرف القراء .

وقد تبين لنا أن النقد البنائى للرواية فى العالم العربى لم يتخلص أبداً من هذه الأحكام ، رغم أنها كانت أحد الجوانب التى تَشَدَّدَ البنائيون الغربيون فى ضرورة إبعادها عن التحليل البنائى للنص الحكائى بشكل عام ، وقد رأينا كيف استخدمت « سيزا قاسم » كثيراً من الكلمات المشابهة لما سبق . كـ : رائع ، وبارع ، وأسلوب فج

---

(1) سحر الموضوع : ص : 76

حيوية ، عمق .... الخ [1] مع أنه كان بامكانها أن تستغنى عن ذلك كله بالتحليل والمقارنة وحدهما ، لأن المهم هو أن يبين الناقد كيف استحقت الرواية أن توصف كذلك . وعندما يتحدث الناقد عن هذه الكيفية تَفْرِضُ الأحكام القيمية نفسها على القارىء بشكل ضمنى .

* – رأينا أن كل مناقشة موضوعاتية للرواية – خصوصا إذا كانت ذات طابع تلفيقى – تميل إلى تَغْيِيب كل سيطرة للنظرية النقدية . على أن هناك جانبا آخر له نتائجه السيئة على النقد الروائى وهو النظرة التجزيئية للنص المدروس ، فاعتبار أجزاء الرواية ، كُلّ منها على حدة ، محطات انْطِلاَقِ غَزوات فكرية تمضى فى كل اتجاه وفق لُعْبَة – السرد لا وفق قانون الترابط المنطقى ، يُضَيِّعُ كل قيمة للنص الروائى المدروس لأنَّهُ يُغَيِّبُ النَّظَرَ إليه باعتباره وحدة متماسكة العناصر ، ومتفاعلة فى نفس الوقت .

وكثيرا ما يلتقى هذا النمط من الدراسة الموضوعاتية التجزيئية مع طغيان فكرة الانعكاس فى النقد ، ذلك أن اعتبار النص الروائى عالما عاكسا فحسب لقضايا الواقع الخارجى يلغى أولا مقصدية (= غائية) النص الروائى ، ويَحُدُّ ثانيا مَجَالَ النقد فى الدِّراسة الوثائقية ، وهو ما توجهت نحوه سوسيولوچيا المضامنين . ولقد لاحظنا كيف كانت ممارسة النقد التاريخى والاجْتماعى للرواية فى العالم العربى تَميلُ فى بعض نماذجها إلى هذا التوجه ، ومن شأن هذا أن يمنع من الوقوف على غايات النص الروائى ، أى على مضمون رسالته التمثيلية .

* – ويمكننا أن نشير فى إطار تسجيل هذه الملاحظات – التى اعتبرناها استنتاجات مُسْتَخْلَصَة من مجموع دراستنا السابقة حول الفن الروائى إلى قضايا أخرى ناقشناها كثيرا فى هذه الدراسات تحت عنوان اختبار الصحة ، ومنها ضرورة توفر التماسك المنطقى بين أجزاء الدراسة النقدية سواء تعلق الأمر بالجانب النظرى أم بالجانب التطبيقى . ويتضمن ذلك كله وضوح المقدمات والتحليل ووضوح النتائج . ولا يتوفر ذلك كله بالطبع إلا إذا كانت غايات الناقد محددة بشكل واضح .

ومن الضرورى أن تكون لغة الناقد محددة وغير قابلة لشتى التأويلات ، وأن تستخدم المصطلحاتُ فى نطاق ما هو مخصص لها فى المنظومة المنهجية المتَّبَعة . ومع أن عمل الناقد يمكن أن يعتبر مجرد تأويل للنص المدروس إلاّ أنه سيكون مقنعاً إذا جاء منسجم البناء .

---

(1) بنية النص السردي ص : 140 - 141 .

وكثيرا ما نجد لغة النقد الروائى تجنح إلى توليد المقاييس فى كل لحظة – وهو ما ينطبق على الممارسة الموضوعاتية في الغالب ، ذلك أن وحدة الخطبة الفكرية تتنتفى مع تعدد الأطروحات ، وغالبا ما يؤدى ذلك إلى تبنى منطلقات متناقضة فى نفس الآن .

وقد يَضيعُ الناقد فى عالم من التفريعات المتشعبة بسبب عدم ضبط المعلومات ، كأن يتم تفريغ القضية الواحدة إلى قضيتين مختلفتين ؛ كالفصل الحاسم مثلا بين ما هو إنسانى ، وما هو اجتماعى أو العكس ، وكالخلط بين أدوات التحليل ، ومادة التحليل ،[1]

ويعتبر الاخلاص فى نقل أفكار الآخرين مسألة أساسية فى العملية النقدية . وهنا لابُدَّ من الحديث عن الترجمة كوسيلة لنقل المجهود النظرى للنقد الغربى فى هذا المجال .

ولقد أشرنا إلى هذا المشكل فى البداية كما عرضنا فى دراستنا السابقة لبَعْض نماذج الترجمة سواء ترجمة الأفكار أم ترجمة المصطلحات ، [2] وقد تبين لنا فيما بعد كيف أن عدم ضبط نقل المعرفة يؤدى إلى خلق تراكم معرفى زائف يصعب حَجْبُه عن التداول .

ولقد ظل النقد الروائى العربى خلال مرحلة طويلة – وهذه ملاحظة أساسية – لا يُعْطِى أهمية كبيرة للحالات ، فهناك كثير من الأفكار المقتبسة من مراجع ، ومصادر أما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لا ينُصُّ النقاد على مصادرها . وقد تأتى الاحالة غير تامة إليها ، وهذا يمنع السير الطبيعى لتقويم الأعمال النقدية ، ومحاسبتها . كما يقلل من درجة مصداقيها العلمية . وهذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على كثير من نماذج النقد العربى .

(و) نحو بناء نظرية للنقد الروائى العربى :

أكدنا فى البدايَة أن الاستفادة من مناهج النقد الروائى الغربى مسألة مشروعة ، نظرا لتخلف البحث فى ميدان العلوم الانسانية فى العالم العربى ، كنتيجة لتخلف التطور الحضارى والعلمى .

غير أن السؤال مع ذلك يبقى مطروحا بالنسبة لخصوصيات التجربة الروائية العربية ؟ وقد قلنا بأن أغلب من طرحوا هذا السؤال جعلوه وسيلة لمنع كل استفادة من الغرب ، ومن حسن الحظ أن المهتمين بالتنظير النقدى للرواية ، لم يجنحوا نحو هذا التطرف .

(1) بنية النص السردي ص : 143 - 144 .

(2) المرجع السابق ص : 110 - 111 .

ونلاحظ أنه موقف بقى مع ذلك متداولا فقط عند غير المواكبين لتطور البحث من مجال العلوم الإنسانية ، أى أنهم وقفوا عاجزين أمام التعقيد الذى أخذت تعرفه الدراسات الأدبية عموما بحكم ارتباطها باللسانيات والمنطق ، ودخولها عالما من الضبط كان غائبا بشكل ما فى كثير من الممارسات النقدية التى سادت فى العالم العربى خلال النصف الأول من هذا القرن ، لأنها اعتمدت كثيرا على سيولة اللغة واطلاق العنان لشوارد الأفكار .

ومع ذلك نرى أنَّ طرح خصوصية النظرية النقدية الروائية فى العالم العربى مسألة مشروع . غير أنه من الضرورى وضع الحدود لما نسميه بالخصوصية ؛ فمن الطبيعى أن الرواية العربية تستخدم اللغة العربية بكل ما تحمل من تقاليد أسلوبية متراكمة منذ القديم ، ومن الضرورى أن تحمل لغة الرواية العربية هموم القضايا العربية الخاصة . إلا أنه يصعب فى جميع الأحوال نفى أى علاقة تناظرية بين الأنظمة اللغوية المختلفة ، كما يصعب أيضا نفى أى علاقة بين القضايا والهموم الانسانية فى كل أنحاء العالم .

على أن القوانين اللسانية – كما هو معروف – ظلت تركز على الجوانب التى تشترك فيها كل اللغات . وعلى هذا الأساس سارت الأبحاث الشكلانية التى تناولت الظاهرة الأدبية بالتحليل . فقد دأبت على البحث عما يجعل من الأدب أدبا بالفعل . وكان هدف النظرية البنائية فى الأغلب أن تصل إلى القوانين المجردة التى تحكم بعض الأنواع الأدبية فى الرصيد الثقافى العالمى ، كما هو الشأن فى أبحاث ليفى ستراوس ، وحتى فى أبحاث فلاديمير بروب ، وغريماس ، وبريمون .

والواقع أنه عندما يتعلق الأمر بالآليات التى تَحْكُم صناعة السرد فإن التجربة الروائية العربية هنا تصبح نموذجا فقط من نماذج التجارب السردية العالمية ، و يجرى عليها ما يجرى على مجموع تلك التجارب . وأنه لمن الإعنات أن يأتى شخص ما فى وقتنا الحاضر ليقول على سبيل المثال بأن المربع السيميوطيقى الذى وضعه غريماس اعتمادا على الدراسات المنطقية لا يصلح للرواية العربية بحجة أن المربع السيميوطيقى نشأ فى الغرب .

فهناك مستوى معين راجع إلى أن النظام العقلى الذى يحكم التجربة السردية فى جميع أقطار العالم لا يختلف أبدا ، وإنما له إمكانيات تطور هائلة ، وهى إمكانيات متاحة لجميع المبدعين على اختلاف انتماءاتهم العرقية ، والبيئية . وإذا كان هناك تفاوت فى

اكتشاف صيغ جديدة من بيئة إلى أخرى فهو لا يختلف فى شىء مثلا عن التفاوت الحاصل بين البيئات العلمية المختلفة بسبب تباين مستوى التطور الحضارى العام فى تلك البيئات .

ولهذا كله نرى أن أغلب النتائج التى توصلت إليها الدراسات البنائية والسيميوطيقية ذات السند اللسانى ، هى نتائج عامة وصالحة لكل أشكال السرد بحكم تركيزها على الجانب الوصفى ، واعتمادها على مفهوم العلاقات البنائية فى النصوص المدروسة

على أن الأمر يختلف قليلا بالنسبة للنظريات السوسيولوجية ونظرية التحليل النفسى ، ذلك أنه من الضرورى أن نميز فى كل منهج سوسيولوجى للرواية بين المعطيات العامة ، والمعطيات الخاصة إذا نحن أردنا أن نستفيد منه فى بناء نظرية للنقد الروائى العربى ، فبحكم اعتماد سوسيولوجيا الرواية فى تأويل النصوص الروائية وتحديد وظائفها التداولية على تحليل واقع اجتماعى معطى فإن ذلك سيدعو دون شك إلى التعرض لكثير من المعطيات السوسيولوجية الخاصة بمجتمعات بعينها . غير أنَّ هذا لا ينفى القَوْلَ بأن نظام العلاقات الاجتماعية الانسانية لَه أشكال قابلة للتجريد ولأنْ تُصْبِحَ لها قوةُ القوانين النظرية الشمولية ، خصوصا إذا كانت هذه القوانين مستندة إلى معطيات اقتصادية ، وأن المجهود الذى بُذِلَ فى إطار المادية التاريخية لا يمكن أن يُحْجَبَ بِمُجَرَّدِ وَصْفِه بأنه « كلاسيكى » ؛ فالواقع أن مفاهيمه لا تزال متداولة فى كل الحقول المعرفية بمصطلحات مختلفة ، ولكنها تحمل فى العمق نفس الدلالات .

لذلك فالمعرفة السوسيولوجية التى تطورت خارج العالم العربى ستفرض نفسها أيضا حتى فى دراسة خصوصية المجتمع العربى ، وهكذا يمكن مواجهة من يقول بضرورة مراعاة خصوصيات الرواية العربية بحكم أنها عربية بقولنا وبماذا ندرس الواقع العربى ذاته ؟ ذلك أننا سنكون هنا أيضا فى مواجهة السوسيولوجيا الغربية وغيرها .[1] وهكذا فخصوصية الرواية العربية وخصوصية الواقع العربى لا يمكنهما أن يلغيا الاستفادة من المعرفة الغربية ، غير أنه بعد أن تؤخذ الأسس النظرية العامة سوف يبقى عندئذ هامش كبير لاكتشاف خصوصيات التَّجْربة الروائية العَربية وبالتحديد أثناء ممارسة تحليل نماذجها المختلفة بَلْ يُمْكِنُ للناقد الروائى العربى أن يطمح إلى الاسهام فى تطوير النظرية الروائية السوسيولوجية العالمية عامة .

---

(1) لابد من الاستفادة هنا مما كتبه د . عبد الله العروى فى كتابه : الايديولوجية العربية المعاصرة تحت عنوان : « وعى الغرب ، ووعى الذات » . ترجمة محمد عيتانى دار الحقيقة بيروت . ط : 1 . 1970 من ص : 59 إلى ص : 76 .

ولعل نفس الشيء ينطبق على الدراسة النفسية أو التحليل النفسي للرواية . فالمعروف أن أبحاث علم النفس والتحليل النفسي التي جُربت في ميدان الابداع الأدَبي كَانَتْ لَهَا غَايَةٌ واحدة هي إخضاع الابداع لقوانين نفسية محددة صالحة في كل زمان ومكان ، ولم يكن فرويد يشك في أن نظريته قادرة على ذلك ، بل أنه كان يعتبرها مفسرة لنشوء الحضارات .

والواقع أنه ما دام المبدع الروائي العربي ينتمي إلى مجتمع لا يزال يحتفظ بشروط النظام الأسروي الذي تتغلب فيه سلطة الأب ، فإن جميع الفرضيات الأساسية المتعلقة بنظرية الكبت والعقدة الأوديبية ينورها في تفسير الابداع الأدبي والأحلام والأمراض النفسية ، تبقى لها قيمة كبيرة في تفسير كثير من الأعمال السردية ذات الحمولة النفسية ، خصوصا ما يحتوي منها على سيل من الأحلام ، والرموز والأساطير .

فهل معنى هذا أن النظرية النقدية للرواية العربية ينبغي أن تجمع بين هذه المستويات الثلاث .(1)

- الجانب البنائي .
- الجانب السوسيولوجي .
- والجانب النفسي

أن التجربة النقدية العربية في الواقع إذا نظر إليها في شموليتها وَجَدْنَاهَا تأخذ بجميع هذه المناهج غير أنها لم تقدم كما لاحظنا - حتى في النماذج التي جمعت بين عناصر مختلفة من معطيات المناهج المتباينة - تصورا متكاملا يُوَحِّدُ على المستوى الفلسفي والابستيمولوجي بين تلك المناهج ، وهذا الجانب تشترك فيه التجربة النقدية الروائية العربية مع التجربة النقدية خارج العالم العربي حتى زمن متأخر .

ذلك أنه منذ أن بدأت مناهج النقد تستفيد من العلوم الإنسانية كانت كل جماعة من النقاد تعمل في حقل تخصصها المتميز ، وقد بدت المناهج المسماة خارجية (المتصلة بعلم النفس والسوسيولوجيا) بالنسبة للتحليل اللساني للأدب تعمل خارج حقل الأدب ، خصوصا ابان تحقيق نجاح كبير في مجال دراسة المستوى

---

(1) يلاحظ القارىء أننا لم نهتم بالنقد الموضوعاتي ، وبالنقد الفني ، وذلك راجع إلى أن الموضوعاتية لا تمثل أصْلاً منهجيا ، وإنما تركيبيا بين مناهج مختلفة رغم اعتمادها على الفلسفة الظاهراتية . وأما النقد الفني فقد اعتبرناه تمهيدا للنظرية البنائية في النقد .

التركيبى فى النصوص ، غير أنه عندما تقدمت الأبحاث البنائية إلى ميدان الدلالة فى النص الأدبى بدأت الصعوبات تظهر بوضوح كبير ، وأخذنا نلاحظ العودة المحتشمة نحو السياق السيكولوجى ، والاجتماعى للنصوص الأدبية . وما يميز هذه العودة هو أنها لم تكن عن طريق النقاد التاريخيين أو السوسيولوجيين أو السيكولوچين ، ولكنها جاءت تلقائيا عن طريق حاجيات منهاجية وتأملات إبِسيمولوجية فى إطار التحليل البنيوى والسيميوطيقى للأدب ، وذلك من طرف نقاد الأدب أنفسهم .

وهكذا أصبح الحَقْل السيمولوجى يتسع ليشمل علاقتين أساسيتين .

– علاقة اللغة النقدية بلغة النص الأدبى .

– وعلاقة لغة النص الأدبى بالعَالَم ، (بما فيه الذات والموضوع) .

وتقوم هاتان العلاقتان على عناصر ثلاثة :

اللغة الواصفة (le métalangage) – النص – العَالَم .[1]

وقد لاحظ المهتمون بالسميولوجيا أيضا أن هذا النموذج نفسه كان موجودا بشكل منفصل نِسْبيا عند كُلٍّ من غريماس ، وبيير ماشيرى ، عندما ألح الأول على الوظيفة الوصفية للغة الواصفة ومن ثم نظر إلى النص الأدبى كشبكة من العلاقات بين الوحدات التركيبية والدلالية ، وألح الثانى على الوظيفة الانتاجية للغة الواصفة ، ومن ثم نظر إلى النص الأدبى كملتقى نوايا مختلفة وايديولوجيات صريحة وضمنية ؛ أى أن غريماس أراد أن يضع نظرية للمادة الأدبية مع التركيز على العلاقة : بين (الموضوع الأدبى ⇄ اللغة الواصفة) بتغليب البعد المنهاجى . أما بيير ما شيرى ، فقد ركز على العلاقة : (الموضوع الأدبى ⇄ مادة العالم) أى بتغليب البعد الابستيمولوجى .[2]

وهكذا نُظِرَ إلى السيميولوجيا • = السيميوطيقا) « كعلم » للأدب يأخذ بهذين البعدين معا .

---

(1) Svend Erik Larsen : Sémiologie litteraire, essais sur la Scène textuelle . traduit du danois par Françoise Arndt . Odense university Press . 1984 . P : 118 .

والنموذج المُوَضَّح مَأْخُوذٌ عن بارت .

(2) Ibid .... P : 121 .

ولقد كان التعريف الذى قَدَّمَهُ « دوسوسور » منذ زمن لعلم السميولوجيا يحمل فى طياته هاذين البعدين معا : « يمكننا إذن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل فى حقل الحياة الاجتماعية ، وسيشكل هذا العلم قسما من السيكولوجيا الاجتماعية وبالنتيجة قسما من علم النفس العام ، ونسمي هذا العلم « سيميولوجيا » - مشتقا من سيمون Séméíon الأغريقية أى الدليل) وسيعرفنا هذا العلم على معنى الدلائل ، وما هى القوانين التى تحكمها . وما دام هذا العلم لا وُجُودَ لَهُ بعد ، فإننا لا نستطيع أن نقول شيئا عما سيكون عليه مستقبلا ، غير أننا نرى ضرورة حقه فى الوجود ، لأن مكانه محددٌ سلفا . واللسانيات ليست سوى جزء من هذا العلم العام . وستكون القوانين المُكْتَشَفَة من طرف السيميولوجيا قابلة لأن تُطَبَّقَ على اللسانيات . وستجد اللسانيات نفسها مُتَّصِلَةً بمجال شديد التحديد ضمن مجموع الوقائع الإنسانية » .(1)

ونلاحظ أن سوسور لم يهمل فى البعد الابستيمولوجى ، الجانب السيكولوجى إلى جانب وظائف الدوال داخل الحقل السوسيولوجى .

ويبدو اليوم أن علم السرد بشكل خاص أخذ يتأسس فى إطار نظرية سيميوطيقية تستفيد من علم النفس المعرفى كما تنبأ سوسور تماما ، وذلك فى إطار التطور العلمى الحاصل فى هذا الميدان مع الاستفادة من مفهوم الخطاطة السردية وتوسيعه ثم تَقْرِيب نسق العناصر الروائية من ميدان الذكاء الاصطناعى ومن نظام البرمجة (2) . وهذا يعنى الأخذ بعين الاعتبار جميع الفعاليات الذهنية التى تجرى فى ذهن المبدع أثناء الابداع ومقارنتها بنظام تخزين المعلومات بواسطة الحاسوب .

ثم إن الاهتمام الكبير بالمتلقى ، وباشكاليات التأويل فى اطار جمالية التلقى والاتجاه التداولى ، كلها مؤشرات تؤكد إعادة الأدب إلى حقله التاريخى القديم وفهمه فى سياق وظيفته داخل النسق الثقافى والاديولوجى الذى يُتَدَاوَلُ فيه ، لكن هذه العودة لاترجع بالنقد إلى الوراء وإنما تضعه فى دائرة سميولوجية متطورة .

---

(1) F.de Saussure : Cours de linguistique génerale - Payot Paris. 1982 . P : 33.

(2) يمكن الرجوع فى هذا الميدان خاصة إلى كتاب شديد الأهمية لـ :

Michel Fayol le récit et sa construction . (une approche de psychologie cognitive . Ed : de la chaux et Neiestlé . 1985 . PP : 45 - 63 - 138 .

وانظر خاصة إلى الفصل الذى ترجمناه من هذا الكتاب وقدمنا له ، وذلك تحت عنوان : « علم النفس التجريبى وبنية النص الأدبى (استرجاع البنية القصصية) . مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية » العدد : 3 . 1988 . من ص 24 إلى ص : 38 .

والواقع أن التوجه السيمولوجي نحو تكامل النظرة بين الجانب المنهاجي ، والجانب الابستيمولوجي أصبح هَمَّ البحث في ميدان دراسة أشكال الخطاب السردي والأدبي بشكل عام ، خصوصا بعد أن ظهر الطريق المسدود في أفق الدراسات الأحادية الجانب ، بما فيها تلك التي تناولت مشكلة الدلالة من زاوية نظر فكرة النص المغلق ، فأغلب اهتمام « غريماس » على سبيل المثال كان موجها في حقيقة الأمر نحو محتوى الأعمال السردية ، وليس نحو المعنى . وهذه الفكرة سجلناها سابقا ، غير أننا نلح عليها هُنا لأهميتها ؛ ذلك أن مفهوم « السيميولوجيا » الذي نقصده عندما نتحدث عن التقريب بين المناهج ليس منحصرا في السيميوطيقا بمعناها المحدد في إطار علم الدلالة البنائي ، أي الاكتفاء بالتركيز على الاشتغال الداخلي للأنساق الشكلية بما فيها أنساق المحتوى ، والتيمات ، ولا هو منحصر في التحليل الانتربولوجي الذي مارسه ليفي ستراوس ، والذي يمكن اعتباره نوعا من « سيمولوجيا تأويله » للانساق نفسها ، ولكنه مفهوم للسيميولوجيا يحتوي مجهود هاتين السيميولوجيتين ، ويضيف إليهما مجهودا آخر في اتجاه الاهتمام بوظيفة نسق دلائل النص الروائي – بإعتبارها كلا – داخل الحقل السوسيولوجي والنفسي .

ويرجع الفضل في إبراز هذا الفَرْق الجوهري بين أشكال السميولوجيا المختلفة ، لمارسيلو داسكال حين قال بعد أن عرض للنمطين الأولين :

« ...... يمكننا أن نفكر مع ذلك في نمط ثالث « للتأويل » * أي في « سيميولوجيا : 3 » ، وستكون هذه بمثابة تأويل لدلالات التجربة ، في مقابل العناصر البنائية . وأن ما يسمى « سيميولوجيا : 3 » هو بالتحديد الهيرمينوطيقا الفلسفية ، أنها منهج التأويل يحيلنا على جماع التجربة المعاشة ، وليس على موضوعات مخصومة . وبهذا المعنى فإنها لا تسمح على وجه الدقة بالوصول إلى معارف معينة ، ولكن قبل كل شيء تسمح بالوصول إلى « الفهم » . والتعارض القائم بين « السيميولوجيا :3 و « السيميولوجيا : 2 » هو التعارض المُمَيِّز لبداية هذا القرن بين « الفهم » و « التفسير » .[1]

(*) يُعْتَبِرُ مارسيلو داسكال أن السيميولوجيا التي تهتم بالأنساق الشكلية هي أيضا سميولوجيا تأويلية ، لكن بالمعنى الضيق ، أي في إطار العَالَم المغلق للنص ذاته . انظر المرجع الموالي ص : 68 بداية الفقر 2 .

(1) مارسيلو داسكال : الاتجاهات السمولوجية المعاصرة . ترجمة حميد لحمداني ، محمدالعمري ، عبد الرحمان طنكول ، محمد الولي ، مبارك حنون . دار أفريقيا الشرق . 1987 . ص : 68 .

هذه هى الدائرة السيمولوجية التى عوضت الدائرة التاريخية القديمة .

أن مارسيلو داسكال قد وضع يده بالفعل على النقطة الأساسية التى تفسر التعارض الذى كان قائما منذ بداية هذا القرن بين المناهج الجديدة : الشكلانية والبنائية اللتان تهتمان بجانب الفهم ، وبين المناهج التى بدأ ظهورها مع منتصف القرن التاسع عشر وتبلورت مع بداية هذاالقرن وهى مناهج تفسيرية كالنقد الاجتماعى والنقد النفسى . وهو نفسه التعارض الذى سَجَّلَهُ مُؤَلِّفا « نظرية الأدب » بين ما سَمَّيَاهُ « المناهج الداخلية ، والمناهج الخارجية » .(1)

ففى الوقت الذى ظل فيه البنائيون يعتقدون أنَّ مَا هُو خارج عن نطاق الفهم لاعلاقة له بدراسة الحكى (والمقصود بالفهم تحديد مواقع العناصر البنائية للنصوص الحكائية وإدراك وظائفها فى إطار العلاقات التركيبية القائمة بينها ، ويتبع ذلك كله البحث عن أسباب « الأدبية » داخل هذه النصوص) نجد أن الدراسات السوسيونصية التى انبثقت مع باختين وتطورت مع زرافا ، وزيما ، وبيير ماشين ، وتودوروف ، وأمبيرتو أكُو ، و غيرهم تُركز جُهودها على اثبات حضور ما كان يُعْتَبَرُ خارجا عن نطاق دراسة الرواية والأدب بشكلٍ عام . ولم يفت هذه الدراسات أن تتسلح بجميع الأدوات اللسانية والمنطقية لفهم النُّصوص وضبط علاقاتها الداخلية .

ولقد كان إحْسَاسُنا بضرورة وجود « سيميوطيقا » (*) عامة تُحيطُ بالنص الروائى بأبعاده المختلفة موجودا قبل الإِنْتِهَاءِ من إنجاز مجموع دراساتنا فى هذا الموضوع . ولعل المقدمة التى وضعناها لكتابنا : « فى التنظير والممارسة » كانت تَحْمِلُ هذا الهَمَّ ؛ فقد نَظَرْنَا إلى الرواية كنصٍّ ثلاثى الوجوه : الوجه الذاتى ، والوجه اللسانى ، والوجه السوسيولوجى . ورأينا أن أية ممارسة نقدية لا تأْخُذ الرواية من هذه الجوانب الثلاثة ستبقى نَتَائِجُها ناقصةً ، غير أننا أشرنا إلى أن المشكلة الأساسية ليست مُنحصرة فى هذا الجانبِ وحده بل هى قائمة أيضا فى مسألة إيجاد الخلفية الفلسفية التى سَتُسْنِدُ هذه العملية .(2)

---

(1) رونيه وليك ، وأستين وارين : « نظرية الأدب » المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ترجمة مُحى الدين صبحى 1972 . ص 89 ثم ص 179 .

(*) لم نستخدم هذا المصطلح بالذات بل أشرنا فقد إلى ضرورة لتركيب بين المناهج المختلفة . ولعلنا نشعر الآن أن ما كان يعوزنا لتوضيح هذا الاحساس هو المصطلحات السيميوطيقية نفسها .

(2) انظر مقدمة كتابنا المذكور . منشورات عيون . ط : 1 . 1986 . ص : 7 وما بعدها .

ولا تفوتنا الإشَارَةُ هُنا إلى أن الدكتور محمدالكتانى كان قد بسط القول فى مسألة ضرورة تعدد زوايا النظر إلى الظاهرة الأدبية ، فقد تَحدَّث من منظور فلسفى خاص ، فى دراسته النقدية الموسوعية عن تلك العلاقات الثلاث التي أوْلَتْها السيميولوجيا المعاصرة أهمية بالغة . ونوجزُ رأيه كما يلى .[1]

1 – علاقة الأدب بالذات ؛ إذْ يرى أن التعبير الأدبى هو أولا تعبير عن تجربة فردية نفسية فكرية أو عاطفية . وهذه النقطة تشير بشكل واضح إلى البعد الذاتى والنفسى للظاهرة الأدبية .

2 – كَمَا تَحَدَّثَ عن علاقة الأدب بالمجتمع (علاقة موضوعية) ، فالأديب وان كان فرداً ، فإنَّهُ لايبدع خارج محيطه الاجتماعى ، كما أنه يأخذ من هذا المحيط وسائل إبْدَاعِهِ : اللغة ، التقاليد الفنية وأنماط التعبير الفنى .

3 – علاقة الأدب بالظاهرة الفنية (علاقة عضوية) ويقصد ، فى الواقع ، علاقة داخليَّة فى الأدب ذاته : لأنه يرأى أنَّ (ما يميز الأدب عموما – مثلما يميز أى فن – هو أن يكون فى صورته ما يدل على أنه فن) . وهذه إشارة واضحة إلى مفهوم « الأدبية » الذى تبلور لدى البنائيين .

ويضيف الدكتور محمد الكنانى إلى ذلك كله ما سماه « علاقة الأدب بجدلية الواقع فى كل مظاهرة ،[2] وهى فى الواقع علاقة متجلية بشكل واضح أيضا فى العلاقات السابقة .

أن هذا التصور الثلاثى التوجه ، هو ما كانَ يُعْوِزُ النقد الروائى العربى ، ومهما آختلفت التصورات الفلسفية التى تُسْنِدُهُ فإنَّهُ يكتسبُ قُدْرَتَهُ على أن يَتَحَوَّلَ إلى أدوات اجرائية كُلَّمَا قَرَّبَ نفسه بصورة أكبر من الظواهر الأدبية المدروسة وعمل فى كل لحظة على إعادة النظر فى بنائه الخاص .

ونشعر بعد هذه الخلاصة العامة أنه كلما اقترب ميدان الدراسة الأدبية من حقل « العلم » كلما قلت الحاجَةُ إلى الفلسفة بآعتبارها رؤية للعالم ، لأن هذه الفلسفة

---

(1) الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث . ج : 2 . دار الثقافة . البيضاء . انظر صفحات : 1172 - 1173 - 1174

(2) المرجع السابق ص : 1175 .

ستتداخل مع الابستيمولوجيا بل إن هذه الأخيرة ستحل محل رؤية العالم عند الناقد .
وهكذا فمهما اختلفت الفلسفات والمقاصد والنوايا ، المبطنة (*) وراء كل « علم » للرواية فإن الإقتراب من قوانين النص الروائي ودراسته في علاقاته الحوارية (= الجدلية) هو الذي سيبقى مقياسا ثابتا لنجاح كل محاولة تسير في هذا الاتجاه ، وتقضي الرؤية الحوارية أو الجدلية بالنظر إلى النص في علاقاته الداخلية ، وعلاقته مع البنية الذهنية التي ابتكرته أو تفاعلت معه ، وكذلك علاقته مع الوَسَط السوسيو ثقافي المحلي والعالمي ، والميدان الذي يتسع لهذه العلاقات في الوقت الحالي هو « « السيميولوجيا » بأعتبارها علما منهاجيا وتأملا ابستيمولوجيا ، إنَّها الأفق المنهاجي الذي يتراءى لنا لاحتواء نظرية للرواية العربية تريد أن تقترب من الحقيقة دون أن تدَّعي الوصول إليها . وان طريق البحث في هذا الميدان طويل وشاق ، وما هو أكيدٌ ، أنه لم يعد فيه بعد الآن ، مكانٌ للَّغوِ النقدي أو للرجم بالغيب .

(*) كشف الاستاذ د . محمد مفتاح عن نوايا بعض الدراسات العلمية الحديثة للأدب والنصوص اللغوية بشكل عام ، ومع ذلك كان لديه احساس ضمني بأن هذه المسألة لن تعوق أبدا ضرورة آستغلال هذه المعطيات والمضي بها إلى الأمام رغم خطورتها المحلية بالنسبة لتشريط الانسان ، وضبط سلوكه . (انظر كتابه دينامية النص تنظير و انجاز) المركز الثقافي العربي . ط 1 . 1987 . ص 37 . أن الأمر هنا يشبه إلى حد كبير موقف علماء الذرة .

النقد الأدبى الإخبارى

من خلال بعض أصوله العربية

إذا كان التنظير المستنِد إلى خلفية فلسفية تاريخية قد أتى إلى البيئة الثقافية العربية فى النصف الأول من هذا القرن ، فلن يمنع هذا من البحث عن جذور مثل هذا التوجه فى البيئة العربية ؛ فالنقد العربى القديم عرف أشكالا من الممارسة النقدية ذات الخلفية التاريخية ، الفرق الأساسى أنه كان ممارسة تلقائية ، أو على الأصح تَغْلُبُ عليها التلقائية . ومعلوم أن الحس بالتاريخ لم يرق إلى فلسفة متكاملة إلا مع ابن خلدون وكان ذلك فى وقت متأخر جدا بحيث لم يستفد النقد التاريخى من النظرية الخلدونية .

أكد د . محمد مندور هذه الحقيقة حين قال : « ..... فالنقد الأدبى سابق عند العرب للتاريخ الأدبى ، وذلك لما هو واضح فى تاريخ الأمم القديمة من أن الدراسات التاريخية المنظمة لم تنشأ إلا بعد أن اجتمع لدى كل أمة تراث شعرت بالحاجة إلى مراجعته ، وهذا لم يحدث فى الأدب إلا بعد أن تراخى الزمن بعهد الانتاج الحقيقى ... » [1] .

أما النقد التاريخى الغربى فبحكم تأخر ظهوره ، استفاد من نظريات فلسفية تاريخية ، وخاصة الفلسفة الهيكلية التى ظهر أثرها واضحا فى نقد تين « Taine » ولانسون « Lanson » .

ويمكن للباحث العربى مع ذلك أن يجد فى المحاولات النقدية العربية القديمة حسا قويا بالتاريخ يتحكم فى تصنيفات الناقد وأحكامه على الأشعار التى كان فى البداية يتعرض لها فى استعجال واضح أحيانا ، وفى تريث نسبى أحيانا أخرى .

---

(1) محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب . دار نهضة مصر للطبع والنشر (دون سنة الطبع) ص : 14 - 15

ويهمنا أن نشير إلى أننا حَرِصنا أن ننقل تجربة الناقد التاريخى العربى فى جانبها الحيوى المتصل بالممارسة ، حتى نقدم أفضل صورة عن الواقع الفعلى للكتابة النقدية المسندة بالتاريخ . على أننا لن نغفل جميع الأدوات والطرائق المتبعة موازاة مع التفسير التاريخى ، فحتى إذا كان الحس التاريخى يؤطر مجموع العملية النقدية فإن ذلك لم يمنع الناقد العربى من الاستفادة فى نقده من معطيات أخرى غير تاريخية بالضرورة .

والواقع أن النقد التاريخى كان بمثابة الفلسفة اليونانية القديمة ، فهو الذى كان يحتضن جميع التخصصات ، بما فيها ما هو على درجة عالية من العلمية . والناظر إلى مقدمة ابن خلدون يتأكد أن مفهوم التاريخ يستوعب حياة الناس وصراعاتهم ومجموع نشاطهم الفكرى والعملى فهو حسب رأى ابن خلدون نفسه : « فى ظاهرة لا يزيد على أخبار عن الأيام والدول (...) وفى باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق ، وعلم بكيفية الوقائع وأسبابها عميق ، فهو لذلك أصيل فى الحكم عريق . »[1] فحينما يصبح التاريخ تحقيقا وتعليلا للكائنات ومبادئها ، وعلما بكيفيات الوقائع وأسبابها ، يتعادل مع العلوم الإنسانية التى نعرفها فى وقتنا الحالى ، وكذا مع العلوم البحتة . يتأكد إذن أن التاريخ عند العرب كان هو العلم الأكبر . ومعلوم أن مفهوم العالِم فى الثقافة العربية يقتضى معرفة موسوعية ، لذلك كان النقد الأدبى يعكس هذا الواقع الثقافى ، فالناقد ينبغى أن يكون موسوعيا أى رجل علم بالتاريخ . فى ضوء هذه الحقيقة سنتحدث عن بعض الكتب النقدية التى هيمنت فيها هذه النظرة الشمولية ، مبينين كيف كان أصحابها يتعاملون مع النصوص الأدبية وما يتصل بها من حياة الأدباء وواقعهم :

- طبقات الشعراء لابن سلام :

أشار « جوزيف هيل » محقق كتاب « طبقات الشعراء » لابن سلام الجمحى فى المقدمة التى وضعها لتحقيقه إلى أن هذا الكتاب بالاضافة إلى كتاب « فحُول الشعراء للاصمعى (...) وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة » كلها تمكن الباحث من أن يشرع فى دراسة بداية تاريخ الأدب الكتابى عند العرب [2].

---

(1) انظر مقدمة ابن خلدون . دار إحياءالتراث العربى . بيروت (دون سنة الطبع) . ص : 4 .

(2) ابن سلام الجمحى « طبقات الشعراء » دار النهضة العربية . بيروت . دون سنة طبع (النص المحقق مأخوذ عن طبعة ليدن .) 1913

وفعلا أظهر المقياس البيئي الذى صنف ابن سلام الجمحى على أساسه طبقات الشعراء إلى أى حد كان الحس التاريخى يتحكم فى تصوره لأنماط الشعر المختلفة .

كان الحس التاريخى لدى ابن سلام قويا إلى درجة أنه لا يكاد يأتى بشعر إلا ضمن سياقه الخاص ، وهذا ما يمكن ان نسميه النزعة الاخبارية فجل الكتابات النقدية الأولى كانت تهيمن عليها هذه النزعة . ونأخذ المثال التالى من أخباره لنتبين كيفية تعامله مع الشعراء وأشعارهم :

« .... وعمرو بن شأس كثير الشعر فى الجاهلية والإسلام ، وهو أكثر طبقته شعراً . وكان ذا قدر وشرف منزلة فى قومه ، جاوره رجل من بنى عامر بن صعصعة ومع العامرى بنت جميلة ، فخطبها ، فقال العامرى : أما ما دُمتُ فى جوارك ، فلا تُنْزِلْ ذاك منى إلا على الاقتسار والقهر ، ولكن إذ رجعتُ إلى قومى فاخطبها . فغضب عمرو وآلى أن يتزوجها أبدا إلا أن يصيبها سِبَاءً . فلما رجع العامرى إلى قومه أراد عمرو غزوهم ثم قال : فقد كان بينى وبين الرجل عهد وميثاق وجوار فأستحيى ، وتذمَّم أن يفعل فقال :

إذا نحنُ أدلجنا وأَنْتِ أمامنا
كفى لمطايانا بريحِك هاويا
ولولا اتقاء الله والعهدُ قد أرى
مُبَيَّنَةً منا تثير النَّواديا
لنا حاضر لم يحضر الناس مثله
وباد إذا عدوا ، فأكرم باديا

وكان لعمرو بن شأس ابنٌ يقال له عِرار من أمةٍ سوداء ، وكانت امرأته تؤذيه وتستخف به فقال عمرو فى كلمة له :

أرادَتْ عراراً بالهوان ومن يُرد
عرارا لعمرى بالهوان فَقَدْ ظَلَمْ

(..................................)

فـــان كنتِ منى أو تريدين صُـــحْـــبَــتِـى

فَكونـى لـه كـــالسَّـــمْنِ رُبَّـتْ له الأَدَمْ

وإلا فَـــســيـــرى مـــثلمـــا ســـارَ راكبٌ

تَعَجَّل خِمْساً ليس فى سيره أَمَمْ » [1] .

فمن خلال الحديث عن الشاعر وشعره يتدرج التحديد التاريخى والاجتماعى والأدبى وفق النسق التالى :

- غزارة الابداع مع تحديد الاطار التاريخى العام : « كثير الشعر فى الجاهلية والاسلام » .

- مكانة الشاعر بين شعراء طبقته : « وهو أكثر طبقته شعراً » مع الاحتفاظ دائما بمقياس الكم الابداعى واستخدام أداة المقارنة .

- المكانة الاجتماعية للشاعر بين قومه : « وكان ذا قدر وشرف منزلة فى قومه » .

- المناسبة الخاصة للمقطوعة الأولى (خطبته لابنة العامرى) .

- المناسبة الخاصة للمقطوعة الثانية . استخفاف امرأته بابنه الأسود عرار) .

ومن خلال مناسبتى المقطوعتين الشعريتين كان ابن سلام يريد أن يقدم لنا صورة عن غلبة النزعة الانسانية على طبع الشاعر ، فهو يحفظ العهد والميثاق وحق الجوار ولذلك يتخلى عن غزو بنى عامر كما أنه يدافع عن ابنه الأسود أمام زوجته . إذن فالصبغة الخبرية قَدمَتْ لنا صورة دقيقة ومختصرة عن هذا الشاعر المخضرم الذى كان غزير الشعر صاحب مكانة اجتماعية مرموقة بين قومه وصاحب نزعة انسانية واضحة ، وقد جاءت المقطوعتان لتقدما تأكيدا مباشرا لمحتوى الخبر .

كان التقسيم الذى وضعه ابن سلام لطبقات الشعراء يستند ضمنيا إلى ركيزة تاريخية وبيئية ، وأكثر تحليلاته التاريخية والبيئية وضوحا قوله عن ظاهرة قلة شعراء الطائف .

---

(1) ابن سلام الجمحى : طبقات الشعراء ص : 46 - 47 .

« وبالطائف شعراء وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التى تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج أو قوم يغيرون ويغار عليهم . والذى قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ، ولم يحاربوا ، وذلك الذى قلل شعر عمان وأهل الطائف » [1] .

اهتم ابن سلام أيضا بتحقيق النصوص ، وضرورة الانتباه إلى زيف بعض الأشعار التى وضعها الرواة ونسبوها لبعض الشعراء ، ويتضمن كلام الناقد أحيانا تفسيرا تاريخيا لظاهرة نحل الشعر . فبعض العشائر عز عليها أن ترى شعراءها مقلين ووقائعها لاتسعف فى بناء مجدها التاريخى لذلك عمدت إلى خلق مزيد من الأشعار والوقائع حتى تكون لها مكانة فى التاريخ :

« فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها ، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وماذهب من ذكر وقائعهم . وكان قوم قلّتْ وقائعُهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار . فقالوا على ألسن شعر شعرائهم ، ثم كانت الرواة فزادوا فى الأشعار . وليس يشكل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولدون »[2] .

أن مقياس الذوق دعامة أساسية أيضا ، فعلم الناقد وصناعته عند ابن سلام هما ذوقه الذى يتكون بكثرة المدارسة ، بمعنى أن الذوق ليس ملكة اعتباطية أو طاقة خارقة ، ولكنه دربه وممارسة : « وأن كثرة المدارسة تعين على العلم » [3] .

وقد بقى الذوق ملازما للنقاد العرب حتى فى العصر الحديث فاهتم به طه حسين ، ومحمد مندور ، ولأستغرب إذا وجدنا رواد النقد التاريخى فى الغرب يدرجونه كمرحلة أساسية ، فى العملية النقدية ، و هذا مافعله سانت بوف ولانسون ولعله لهذا السبب كان تأثيرا هؤلاء فى النقد العربى قويا بحكم أن مقاييسهم لم تكن غريبة عن الموروث النقدى العربى القديم .

ومن مظاهر هذا التماثل أن النقد التاريخى الغربى وسع اهتمامه ، فعلى الناقد أن يكون أيضا ملّما بالعلوم المساعدة ومنها قواعد اللغة . وقد أخذ ابن سلام منذ القديم بهذا المقياس اللغوى حين نظر فى أبيات للفرزدق وما قاله بعض النقاد فى

---

(1) المرجع السابق ... ص : 65 - 66 من النص المحقق وانظر تأكيد أخذ ابن سلام بعامل البيئة فى كتاب طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب . دار الحكمة بيروت . (دون سنة الطبع) ص : 85

(2) المرجع السابق ص : 14 من النص المحقق .

(3) المرجع السابق ص : 3 من النص المحقق .

كلمات فيها جاءت مخالفة لمقياس النحو . وتعامل أيضا بالمقياس اللغوى حين تعرض للقراءات المتباينة لبعض الآيات القرآنية الكريمة [1] .

هكذا نرى أن الممارسة النقدية التاريخية لدى ابن سلام الجمحى تتضمن إلى جانب الصيغة الاخبارية المهيمنة .

- التفسير التاريخى والبيئى .
- العناصر البيوغرافية .
- المعطيات الاجتماعية .
- الذوق .
- المقياس اللغوى .
- المقارنة .
- تحقيق النصوص .

- الشعر والشعراء لابن قتيبة :

يأخذ المنهج التاريخى الاخبارى على يد ابن قتيبة صورته المكتملة الأولى ، كما نلاحظ بدايةَ انتقال هذا المنهج من الممارسة العفوية إلى الوعى النسبى بالخطوات المتبعة فى هذه الممارسة نفسها . ورد فى مقدمة كتاب « الشعر والشعراء » مايلى :

« هذا كتاب ألفته فى الشعراء ، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم فى أشعارهم وقبائلهم ، وأسماء آبائهم ومن كان يعرف باللقب أو الكنية منهم ، وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعر ، وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ فى ألفاظهم أو معانيهم ، وماسبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون ، وأخبرتُ (فيه) عن أقسام الشعر وطبقاته وعن الوجوه التى يختار الشعر عليها ويستحسن لها »[2] .

---

(1) نفس المرجع ص : 8 من النص المحقق .

(2) ابن قتيبة : « الشعر والشعراء » دار الثقافة ج 1 - ط : 4 بيروت 1980 ص : 7

ولا يعسر على القارىء إدراك أن السياق المؤطر لهذا العمل النقدى هو السياق الاخبارى بالدرجة الأولى :

- « هذا كتاب الفته فى الشعراء أخبرت فيه عن الشعراء .... الخ » .
- « وأخبرت (فيه) عن أقسام الشعر .... الخ » .

ومع ذلك يمكن التمييز فى خطوات منهجه بين المستويات التالية :

★ المستوى الاخبارى (الخلفية التاريخية)

- الاخبار عن الشاعر (الاسم اللقب الكنية) .
- تحديد الفترة الزمنية التى عاش فيها .
- ذكر أحوال وأقدار الشعراء فى أشعارهم وقبائلهم .
- ذكر ما يستحسن من أخبارهم .
- عرض ما يستجاد من أشعارهم (ويتضمن هذا جانبا تقويميا أدبيا) .

★ المستوى النقدى اللغوى الدلالى :

- ما أخذَتْهُ العلماء عليهم من الغلط والخطأ فى ألفاظهم أو معانيهم .

★ مستوى المؤثرات الأدبية :

- ما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون .

★ المستوى النظرى والفنى :

- أقسام الشعر وطبقاته .
- الوجوه التى يُختارُ الشعر عليها ويُستحسن لها .

ويتمثل النضج النظرى النسبى عند ابن قتيبة فى تبنيه لرواية منفتحة لا تقصر العلم والابداع والبلاغة على عصر دون عصر ، بمعنى أن نظرته التاريخية إلى الحركة الأدبية تتسم بالدينامية ، لأنه يرفض الانغلاق على القديم ، يقول فى هذا الصدد :

« ولم يُقصِرِ اللهُ العلم والشعر والبلاغة زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عبادة فى كل دهر . وجعل كل قديم حديثا فى عصره وكل شرف خارجية (*) فى أوله »[1] .

ولا يساوى ابن قتيبة هنا بين القدماء والمحدثين من الشعراء العرب بل بين الشعوب المختلفة ، فالأقوام أيضا متساوية فى الشعر والبلاغة ، والعلم ، وهذه فكرة مخالفة لما كان شائعا حتى فى عصر الناقد من أن العرب هم وحدهم أصحاب الشعر .

ويظهر من المستويات النقدية التى أشرنا إليها أن ابن قتيبة كان يغلب الرؤية التاريخية مع ذلك على المستويات النقدية الأخرى بسبب طغيان النزعة الاخبارية عليه ، ولكنه كان أحيانا يميل إلى تعليل الظواهر الأدبية مثل ابن سلام وأفضل مثال يمكن تقديمه ، عن تعليلاته احتفاؤه الكبير بما قاله بعض أهل الأدب فى تفسير ابتداء القصائد القديمة بذكر الديار والدمن ، يقول :

« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها . إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ... » الخ[2] .

فالى جانب التفسير البيئى لظاهرة المطالع الطللية والغزلية هناك أيضا تفسير منطقى لنفس الظاهرة ، والواقع أن مجمل النص الذى جاء مطولا فى الكتاب يشرح من الوجهة التاريخية والمنطقية والمقامية طبيعة تركيب القصيدة العربية المدحية . وفى هذا الصدد لاندرى كيف انتهى د . محمد مندور إلى القول بأن ابن قتيبة « لم يأخذ بفكرة المكان بل ولا بفكرة الزمان »[3] . إلا إذا فسرنا ذلك بتحامله الملحوظ عليه فى جميع ما قاله عنه وتفضيله لابن سلام .

(*) أى شريفا بنفسه .

(1) الشعر والشعراء : مرجع مذكور ص : 10

(2) الشعر والشعراء : ص 20

(3) النقد المنهجى عند العرب : ص : 25

كان ابن قتيبة ناقدا فيلولوجيا (أى عالما موسوعيا) بالمعنى الصحيح للكلمة . ولذلك وجدنا لديه ميلا إلى التحقيق مع أنه لم يشر إلى هذا الجانب فى مقدمة كتابه ، غير أنه أولى هذا الموضوع أهمية بالغة فى الجانب التطبيقى . قال ابن قتيبة :

« قرئ يوما على الأصمعى فى شعر أبى ذئيب :

« بأسفل ذات الدير أفرد جحشها » .

فقال أعرابى حضر المجلس للقارئ : ضل ضلالك أيها القارئ إنما هى : « ذات الدبر » ، وهى ثنية عندنا ، فأخذ الأصمعى بذلك فيما بعد » [1] .

وإلى جانب المقاييس اللغوية استخدم ابن قتيبة أيضا المقياس الموسيقى وخاصة على المستوى العروضى ، نجد ذلك عند حديثه عن عيوب الاعراب ، وعيوب القوافى [2] .

وله أيضا ملاحظات شيقة فى التفسير « النفسى والوجدانى » لقول الشعر أو لتعذر عطاء القريحة ، والمقطع التالى من كتابه يمكن اعتباره مثالا نموذجيا مبكرا للتأمل النفسى فى دوافع وعوائق الابداع ، وهو قريب من تأملات النقاد والشعراء الرومانسيين . كتب ابن قتيبة يقول :

« وللشعر تارات (أى فترات) يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريضه ، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات * والجوابات . فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب ولا يُعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم ...

.... وكان الفرزدق يقول : « أنا أشعر تميم ، وربما أتت على ساعة ونزع ضرس أسهل على من قول بيت .... وللشعر أوقات يُسرع فيها أَتِيُّه ويسمح فيها أبيُّه ،

---

(1) الشعر والشعراء : ..... ص : 27 - 28

(2) » » ص : 39 إلى 47

* المقصود بالمقامات : « الخطب والمنافرات » .

منها أولُ اللّيْلِ قَبْلَ تغشى الكرى ، ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها يوم شُرب الدواء ومنها الخلوة فى الحبس والمسير ، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب » [1] .

ولم يُهمل الناقد الكلام حتى فى تفسيره النفسى للابداع عن دور الظروف المحيطة ، فهى المسؤولة فى المقام الأول عن تعذر الابداع ، أو بسماحته ويمكن إجْمَالُ هذه الظروف فيما يلى :

- الإطار الزمنى .
- الإطار المكانى .
- هموم ومشاغل الشاعر .
- نوعية الغذاء .

فضلا عن عناصر أخرى مجهولة .

- طبقات الشعراء لابن المعتز :

وإذا كان ابن قتيبه عالما موسوعيا بالدرجة الأولى وناقدا مهتما بالأشعار وصحة رواياتها ، وسلامة لغتها ، وخلوها من عيوب الشعر ، فإن ابن المعتز فى كتابه « طبقات الشعراء[2] كان راوية ومخبرا مدققا يختار من أخبار الشعراء ما يعطى صورة متكاملة عن الشخصية المبدعة بالدرجة الأولى ، وبعد ذلك ينتقى من أشعار الشاعر مايدل بأوضح معنى على قيمة شعره . كانت نزعته التاريخية إذن كامنة أساسا فى هذا الحرص على بناء صورة وافية عن شخصية الشاعر : مميزاته ، ذكاؤه ، قريحته سرعة بديهته مما كان له دور فى فهم الأشعار التى يختارها من شعره . وأفضل وسيلة للتعرف إلى منهج ابن المعتز هى أن نأخذ من كتابه النص التالى نقتطفه من حديثه عن أخبار أبى دلامة زند بن الجون :

« اسمه زَند بن الجَون ، بالنون ، وقال بعضهم ، زيد بالياء وقد

(1) الشعر والشعراء : ص : 25 - 26

(2) ابن المعتز : طبقات الشعراء . تحقيق عبد الستار أحمد فرج ، دار المعارف بمصر ط : 2 1968

غَلَط . هكذا رواهُ العلماء بالنون . وكان أبو دلامة مطبوعاً مفلقاً ظريفاً كثير النوادر في الشعر ، وكان صاحب بديهة ، يداخل الشعراءَ ويزاحمهم في جميع فنونهم ، ينفرد في وصف الشراب والرياض وغير ذلك بما لايجرون معه ، وكان مداحاً للخلفاء .

حدثنا أبو مالك عبيد الله بن محمد قال : حدثنا أبي قال :لما توفي أبو العباس السفاح دخل أبو دلامة على أبي جعفر المنصور والناس عنده تعزيه فأنشأ يقول :

أمسيتَ بالأنبار يا بنَ محمد	لاتستطيعُ إلى البلاد حَويلا[1]
وَيْلي عليك وويل أهلي كلِّهِمْ	و يْلاً يكونُ إلى المماتِ طَويلا
مات النَّدى إذْمِتَّ يابن محمد	فجعلته لك في التراب عَديلا
إني سألت الناس بعدك كلُّهُمْ	فوجدتُ أسمحَ منْ رأيتُ بخيلا
ألشِقْوتي أُخِّرْتُ بعدك للذي	يدع السمينَ من العيَال هَزيلا

فأبكى الناسَ قولُه ، فغضب المنصور غضباً شديداً وقال : لئن سمعتك بعدها تنشد هذه القصيدة لأقطعنَّ لسانك . فقال أبو دلامة : إن أبا العباس كان لي مُكْرِماً ، وهو الذي جاءَ بي من البدو ، كما جاءَ [الله] .

« يوسفَ عليه السلام ، بإخوته ، فقل كما قال : (لاَ تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ الله لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ) . فقال له : أقلْنَاك فَسَلْ حاجتك .

فقال أبو دلامة : قد كان أبو العباس أمر لي بعشرة آلاف درهم وخمسين ثوباً في مرضه ، ولم أقبضها ، فقال المنصور : ومن يعلم ذلك ؟ فقال : هؤلاء وأشار بيده إلى جماعة ممن حضره ، فقام سليمان بن مُجالد وأبو الجهم فقالا : يا أمير المؤمنين ، صدق أبو دلامة ونحن نعلم ذلك .

---

(1) القدرة على التصرف ، كالتحويل ، و الاحتيال ، والحول

فقال المنصور لأبي أيوب الخازن : يا سليمان ادفعها إليه وأخرجه في الجيش الخارج إلى هذا الطاغية ، يعني عبد الله بن علي – وكان قد أظهر الخلاف بالشام ودعا إلى نفسه وجمع جمعاً كثيراً وبقايا أصحاب مروان : خلقاً من أهل الشام ، وخاف المنصور أن يتمادى أمره – فوثب أبو دلامة وقال : يا أمير المؤمنين أعيذك بالله أن تخرجني مع هذا العسكر فإني والله مشئوم ، فقال المنصور : إن يُمْني يَغْلِب شُؤْمَك فاخرجْ مع العسكر ، فقال أبو دلامة : يا أمير المؤمنين ، ما أحب لك أن تُجرِّب ذلك ، فإني [لا] أدرى على أي المنزلتين تحّصل ، ولا آمن أن يغلب شؤمي ، فقال له : دع عنك هذا ، فما لك بدٌّ من المسير في الجيش ، قال : يا أمير المؤمنين والله لأصدُقنَّك ، إني شهدت تسعة عساكر كلها هُزِمَتْ ، فأنا أعيذك بالله أن يكون العاشر . فاستفرغ ضَحِكاً أبو جعفر ، وأمره بالمقام مع عيسى بن موسى بالكوفة . »[1]

يشعر القارئ إذن وكأن الغاية التي قصدها ابن المعتز من الحديث عن الشعراء لم تكن هي ذكر أشعارهم فحسب ، بل هي أيضا رسم صورة حية للمبدع في نطاق حياته اليومية وفي نطاق عصره . وهي طريقة ديناميةُ تُسَهِّلُ ربط العلاقة بين السياق والأشعار . وإذا كان ابن قتيبة ناقدا مهتما بالجوانب الفنية واللغوية والأدبية بعد الاهتمام الأول بالسياق التاريخي ، فإن ابن المعتز كان مسجل وقائع ومتذوقا منتقيا ، يذكر الأخبار ، ويرسم الصور ، وبعد ذلك يُقَوِّم أحيانا الأشعار التي يختارها تقويم ذواقة وليس تقويم الناقد الأدبي المتفحص .

الصورة التي أراد ابن المعتز أن يرسمها لشخصية أبي دلامة هي صورة الشاعر صاحب النوادر ، والبديهة السريعة والظرف ، وكذلك صورة الشاعر المبرِّز في شعره .

أما إثبات شاعريته في المقطع الرثائي ، فقد أكدها ابن المعتز بقوله : « فأبكي الناس قوله » نقلاً عن رواية محمد أبي عبيد الله . كما ركز الخَبَرُ على الجانب المتصل النادرة في شعره ، فقد كان من الطبيعي أن يغضب المنصور غضبا شديدا حتى لو كان أعجب بالأبيات لأن أبا دلامة لم يترك بعد أبي العباس نصيبا لأحد في الكرم حين قال :

---

(1) طبقات الشعراء لابن المعتز ص : 54 - 55 .

إنى سألت الناس بعدك كلهم .... الخ » .

والخبر يبين بعد هذا كيف استطاع أبو دلامة بسرعة بديهته وظرفه أن يفلت من العقاب ، وينال ما أمر له به أبو العباس قبل موته ، وينجو من الذهاب مع العسكر ، المخرج الأول يدل على ذكاء حاد كان يتمتع به الشاعر ، فضلا عن معرفته الواسعة بالقرآن ، فاختياره بالذات لقصة يوسف هو اختيار لتشبيه تمثيلى تتطابق عناصره مع ورطته الخاصة مع المنصور :

* – فهو يعترف بالخطأ ، ولكنه يُرجع ذلك إلى البداوة .

* – وهو ينزل المنصور منزلة يوسف ، وبذلك يعظم شأنه .

* ثم أنه فى الأخير يلزم المنصور بقول الله تعالى : « لاَ تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ ٱلْيَوْمَ ، يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ » .

وهذا يعنى أنه جعل نفسه فى موقع أخوة يوسف المُقِّربين بخطإهم والحائزين على الصفح من يوسف وربه .

وإذا كان المنصور قد وجد نفسه وكأنه ملْزمٌ بقضاء حاجة الشاعر الموعودة من قبل أبى العباس ، فإنه ظل يحتفظ للشاعر مع ذلك بضغينة خفية أفصح عنها حين أمر خازنه باخراج الشاعر فى الجيش . وهنا تبين القصة التى أوردها ابن المعتز ثلاث خصائص نفسية لدى الشاعر . الخوف ، سرعة البديهة وسعة الخيال . وقد استطاع الشاعر أن يخفى خوفه ورهبته من المشاركة فى القتال بفضل الخاصتين الآخريين ، فتعلل أولا بأنه مشؤوم ، وحين لم ينفعه ذلك مع المنصور ادعى أنه شاهد فى منامه تسعة عساكر ، ويخشى أن يكتمل النصاب بالعاشر ، وبذلك أمن الذهاب إلى الشام .

لقد ساعدت شخصية أبى دلامة ابن المعتز على تقديم جميع العناصر الدالة نظرا لكثرة أخبارها ، ونوادرها ومع ذلك فقد كان الناقد حريصا على أتباع نفس النهج لرسم صور دالة للمبدعين الشعراء الذين تعرض لهم فى كتابه .

كان ابن المعتز فى أحيان قليلة يهتم بمسألة تحقيق النصوص ، والخبر الذى أورده بشأن احراق كتاب « العين » للخليل بن أحمد يؤكد اهتمامه بمصير الكتَاب بعد أن أحرقتْ نُسختَه الوحيدة ابنةُ عم الليث بن نصر بن يسار ، وكيف أن الليث هو الذى كتب نصفه من ذاكرته لأنه حفظه ، وأن النصف الآخر وصفه بعض العلماء كلَّفهم اللَّيث

بذلك ، ولهذا يقول ابن المعتز :

« فـأنت ترى مـاقى أيدى الناس من ذلك (أى من الكتـاب) ، فـإذا تأملتـه تراه نصفين : النصف الأول أُتْقِنَ وأُحكم ، والنصف الآخر مُقَصِّرٌ عن ذلك » [1] .

ويأتى استـخدام الذوق ضمنيا عند ابن المعتـز من خلال اختيـاراته ، وله أحكام مباشرة قليلة يسوقها أحيانا بعض المقطوعات التى يختـارها ، كقوله معلقا على المعنى الوارد فى هذا البيت الشعرى لبشار :

يـاقــومُ أذنى لبــعض الحىّ عــاشــقــةٌ

والأذن تَعْــشَقُ قــبل العين أحــيــانا

« .... وهذا معنى بديع لم يَسْبِقْهُ إليه أحد ...... » [2] .

ولعل أطول تعليق تقويمى تذوقى هو ماجاء بعد أبيات ذكرها لبشار نفسه يقول فى مطلعها :

لَــمْ يَــطُــلْ لــيــلــى ولــكــن لَــمْ أنَــمْ

وَنَــفَــى عَــنِّــى الــكــرى طَــيْــفٌ أَلَــمْ

وجاء فى التعليق :

« فهذا شعر كمـا ترى أرقُّ من النسيم ، وأعذب من الماء الزُّلال ، وهو مع ذلك كأنه يلعب به من جودة طبعه وقرب مـأخذه وسهولة لفظه مع المعانى البديعة التى يقصر عنها الشعراء » [3] .

ومن الواضح أن أحكام القيمة تغلب فى هذا التعليق على إبراز الظواهر الملموسة فى شعر الشاعر .

وهكذا فكتـاب ابن المعتـز – كمـا رأينا – يكاد يكون مُخْلِصاً للحس الإخبـارى التـاريخى ، والبيوغرافى وحده . ولعل صـاحبه كان له اقتنا ع ذاتى بأنه لم يكن ناقدا

---

(1) طبقات الشعراء (لابن المعتز) ص : 97 - 98 .

(2) » » » » ص : 29 .

(3) طبقات الشعراء (لابن المعتز) ص : 403 (انظر الزيادات فى المختصر خاصة)

مؤهلا للبحث فى بنية الشعر وسلامته من حيث اللغة والموسيقى والمعانى ، غير أنه لاينفى عن نفسه صفة مُتَنَقٍّ لعيون الشعر وأخبار الشعراء مما يكون فيها دلالة كبيرة على الشخصية ، كما لا ينفى عن نفسه حسن التذوق عامة .

- كتاب الأغانى لأبى الفرج :

لا يمكن الحديث عن النقد التاريخى فى الأدب العربى دون الإشارة إلى كتاب الأغانى الذى تأطرت فيه جميع الأشعار المغناة فى سياقها الاخبارى التاريخى وميزة هذا الكتاب الأولى هى الاسهاب فى ذكر التفاصيل سواء ما كان منها مرتبطا بالحياة الثقافية والحضارية والسياسية أو ما كان متصلا بالشاعر أو المغنى أو صاحب الصوت الغنائى (= الملحن) . ولذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب نموذجا متميزا عن الكتابة الاخبارية التاريخية فى النقد الأدبى العربى .

لا تسعف مقدمة المؤلف كثيرا فى تبين منهج الكتاب ، ومع ذلك نجد فيه إشارة إلى الاهتمام بالشخصيات (ملحنين وشعراء ومغنيين) وذكر الاخبار والسير المتصلة بأيام العرب المشهورة ، وقصص الملوك فى الجاهلية والخلفاء فى الاسلام [1] .

ويمكن أن نستخلص من الصيغة التالية المتكررة فى مجموع الكتاب طبيعة المنهج المتبع فيه :

« ذكر فلان ابن فلان ونسبه وأخباره »

وهى صيغة تتضمن مايلى :

- الاهتمام بالشخصية فى حد ذاتها (طباعها صفاتها الخاصة) .
- الاهتمام بالنسب (الهوية العائلية والقبلية والعرقية) .
- الاهتمام بمسار حياتها من خلال اخبارها وأفعالها ، وماقيل عنها .

أما الجانب الابداعى (التلحين ، الغناء ، الاشعار) فيأتى ذكره فى سياق الحديث عن الشخصية والاهتمام بمسار حياتها وما يقال عنها ، وهذا يعنى أن التاريخ هو حاضن الجوانب الابداعية فى الكتاب . وقد قلنا بأن ميزة هذه الطريقة فى كتب القدماء أنها تقدم الأعمال الابداعية فى سياقها الحى مما يسهل فهمها بالنسبة للقارىء .

---

(1) أبو الفرج الاصبهانى : « الأغانى » مصور عن طبعة دار الكتب ج : 1 (دون سنة طبع) ص : 1 - 2

ولكى نقدم نموذجا للطريقة الاخبارية التاريخية التى اتبعها أبو الفرج الأصبهانى فى كتابه نُطْلِعْ القارىء على المسار التحليل الإخبارى الذى اتبعه مثلا فى : « ذكر عبد الله بن قيس الرقيات ونسبه وأخباره » . فقد جاء الحديث عن هذا الشاعر وفق الترتيب التالى :

1 – نسب الشاعر من قِبل أبويه (ص : 73) ج : 5

2 – سبب لقبه بالرقيات (ص : 73) .

3 – كونه شاعر قريش فى الاسلام (ص : 75) .

4 – بداية اهتمامه بالمدح (ص : 76) .

5 – نزعته الزبيرية ومشاكله مع الأمويين بسببها (ص : 76 – 82) .

6 – ما سبَّبه شعره ذى النزعة الزبيرة من أخطار لبعض المغنيات (ص : 85).

7 – عيوب شعره (ص : 87 - 89).

8 – كيف وُضِعَ لحنُ قصيدته « ذكرتك أن فاض الفرات بأرضنا » (ص : 89) .

9 – غزل ابن قيس الرقيات (ص : 90) .

10 – الشاعر وسعيد بن المسيب (ص : 91) .

11 – المقارنة بين شعر الرقيات وشعر عمر بن أبى ربيعة (ص : 92 - 93) .

12 – حمزة بن عبد الله بن الزبير يصل الشاعر (ص : 94) .

13 – بعض أشعار ابن قيس الرقيات المغناة (ص : 94 - 95) .

14 – المفاضلة بين شعره وشعر كُثَيِّر (ص : 95) .

15 – غزله فى رقبة بنت عبد الواحد فى مكة (ص : 96).

16 – عودة إلى المفاضلة بينه وبين كثيِّر (ص : 98) .

17 – تفضيل شعره (ص : 99) .

تتبين الغلبة التامة للخبر والتأريخ عند الاصفهانى فى الصياغة العامة للكتاب ، فكل المعلومات المقدمة تأتى فى شكل أخبار ، وإذا أخذنا بعين الاعتبار المحتوى فقط فإن نسبة التأريخ تبقى متفوقة على نسبه الحديث عن القضايا الأدبية والابداعية .

فى الجانب التأريخى نجد المعطيات البيوغرافية تحتل القسم المهم من الاخبار ، وبعدها يقدم الانتماء الاديولوجى أو ما كان يدعى آنئذ « مذهب الشاعر » أو هواه ، ثم تأتى الأخبار المتفرقة التى تخص حياة الشاعر وعلاقاته المختلفة . أما فى الجانب الأدبى فنجد الاهتمام بما يلى :

- المضامين الأدبية وتحديد الغرض الأساسى .
- عيوب شعر الشاعر .
- محاسن شعره .
- المقارنة بين الشاعر وغيره من الشعراء .

وتؤكد هذه المعطيات ما أشرنا إليه سابقا من أن المنهج التاريخى الأخبارى فى النقد العربى القديم لم يكن يمنع أبدا من معالجة القضايا الأدبية الخالصة .

لدينا فقط ملاحظة أساسية بخصوص كتاب الأغانى ، وهى تتعلق بالترتيب المنطقى للأفكار والقضايا ، فقد كانت لدى الاصفهانى إمكانية متاحة لاخضاع كتابه لنظام منطقى فى تجميع الأفكار المندمجة فى موضوع واحد ، ذلك أننا نلاحظ مثلا بالنسبة للنموذج المُقَّدم سلفا أن الناقد لم يُجشِّم نفسه عناء جمع الأَخْبَار التى تعالج قضية واحدة ، ففى نطاق المفاضلة بين ابن قيس الرقيات وغيره من الشعراء كان عليه أن يَضُمَّ جميع المعلومات التى جاءت متفرقة إلى بعضها البعض : مثلا كان من الضرورى الجمع بين (11 و 14 و 16) ، ومما يؤكد أن خطة التأليف كانت « شبه عشوائية » أنه تعرض للمفاضلة بين الرقيات وكثير فى موضعين منفصلين (14 و 16) .

عَملَ الاصفهانى على تقديم شرح لغوى لبعض الأبيات بين الحين والآخر وقد تجاوز ذلك إلى تقديم المعنى فى إيجاز شديد مما يؤكد أن أحد أهدافه من الكتاب كان تعليميا ، مثال ذلك قوله فى شرح أبيات لابن هرمة غُنِّيَتْ بألحان عدد من واضعى الأصوات منهم معبد وإبراهيم الموصلى وابن محرز .

« يادار سعدى بالجزْع من ملَل
حييتِ من دِمنةٍ ومن طَلَلِ

إنِّى إذا ما البخيلُ أَمَّنَهَا
باتت ضموراً منى على وجَلِ

لا أُمـــتِعُ العـــوذَ بالفـــصـــال ولا

أبتَـــاع إلا قـــريبـــةَ الأجَلِ

.... العوذ : الابلُ الذى قد نتجت ، واحدتها عـائذٌ . يقول أَنْحَرُها وأولادَها للأضياف فلا أُمْتِعُها . والضَّموز : المُمْسِكَةُ عن أن تجتر ، ضمز الجمل بِجِرَّته إذا أمسك عنها . ودعى بها إذا استعملها . يقول : فهذه الناقة من شدة خوفها على نفسها مما رأت من نحر نظائرها قد امتنعت من حرَّتها فهى ضامزة (ص : 259) .

هكذا لانكاد نجد فى تاريخ النقد العربى القديم اتجاها اخباريا وتاريخيا صرفا ، فالظاهرة الأدبية تتآزر فى تفسيرها عناصر متعددة منها ماهو متعلق بطباع الذوات ، ومنها ماهو راجع للظروف التاريخية والاجتماعية والبيئية والمذهبية وكلما تقدمنا إلى النقاد المتأخرين كلما وجدنا محاولات تنظرية أكثر نضجا فى تقديم فهم أعمق لطبيعة الظاهرة الأدبية سواء فى جانب ارتباطها بالشروط التاريخية والبيئية أم فى جانب اتصالها بالذات المبدعة أم باعتبارها ظاهرة لغوية تحتاج إلى فحص محايث بالأدوات اللغوية والبلاغية .

- كتاب الوساطة بين المتنبى وخصومه للجرجانى :

فى هذا الصدد يتحدث القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى فى كتابه « الوساطة بين المتنبى وخصومه » عن أسباب ميل الشعراء إلى الجزالة أو إلى السهولة ورقة النظم ، فيقول :

« .... وقد كان القوم يختلفون فى ذلك ، وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم ويَصلُب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطباع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى أنك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته فى جرسه ولهجته ، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبى صلى الله عليه وسلم : « من بدا جفا » ولذلك نجد شعر عدى ، وهو جاهلى ، أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤية ، وهما آهلان ، لملازمة عدى الحاضرة وإيطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الاعراب (........) .

فلما ضرب الاسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر . ونزعت البوادى إلى القرى وفشا التأدب والتظرف اختار الناس من الكلام أليفهُ وأسهله وعمدوا إلى كل شيء ذى أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أساسها وأشرفها ... وتجاوزا الحد فى طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق »[1] .

هذا النص له أهمية بالغة لأنه يكاد يقدم شبه نظرية تامة مُفَسِّرة لطبيعة الابداع الأدبى ، وهى تقوم على ثلاث ركائز أساسية :

- ركيزة الطبع الذاتى .
- ركيزة العامل البيولوجى والفزيولوجى .
- ركيزة التاريخ والحضارة والبيئة .

ركيزة الطبع غير قابلة للتفسير لأنها معطى فطرى ، وهنا نجد ضمن « النظرية » التاريخية النقدية العربية جانبا يبقى دائما فى نطاق المعطيات الميتافيزيقية ، وهو نفسه ذلك المعطى الذاتى الذى لا تفسير له فى نظرية النقد عند سانت بوف . وذلك المعطى المثالى الذى دعاه « تين » الملكة الرئيسية » .

أما ركيزة العامل البيولوجى والفزيولوجى ، فهى قرينة دالة على جفاء الطبع ، وتوعر المنطق ، ومن البين أن الجرجانى يرد العامل الفيزيولوجى بالأخص إلى البيئة والبداوة .

لذلك تحتل ركيزة التاريخ والحضارة موقعا أساسيا فى التصور النقدى لدى هذا الناقد ، فالبداوة والتحضر مسؤولان عن خشونة الشعر أو رقته ، بل أن التطور الحضارى يُحْدثُ انقلابا فى بنية اللغة الشعرية ، بفعل انتقاء الكلمات والأساليب من الموروث ، وبفعل تأثير اللغات الأعجمية وكذا التأثر بالكلام اليومى العامى الذى غالبا مايتضمن اللحن والركاكة .

كتاب الوساطة يمثل فى الواقع مرحلة انتقالية فى مسار النقد الأدبى فهو من

(1) على بن عبد العزيز الجرجانى « الوساطة بين المتنبى وخصومه ، مطبعة عيسى البابى ط :4 . 1966 – ص : 18 .

جهة يأخذ بالمعطيات التاريخية المشار إليها ، ومن جهة أخرى يؤسس نقدا بلاغيا لغويا ، فضلا عن أن المقارنة تحولت عنده إلى أداة اجرائية تحكم مجموع الكتاب ، ومعلوم أن تطور النقد العربى سار من النزعة الاخبارية التاريخية – كما رأينا عند النقاد السابقين – إلى تأسيس نقد بلاغى متصل بالنصوص . كما نجد عند عبد القاهر الجرجانى والسكاكى مثلا .

لقد مكنتنا هذه الاطلالة المركزة من التعرف إلى الأسس المعتمدة فى النقد التاريخى الاخبارى العربى . وتلتقى فيها مجموعة من التصورات النظرية والاجرائية تجعل منها معطيات هامة فى تاريخ النقد العربى ، ويمكننا أن نلخص هذه المعطيات كما يلى :

- هيمنة الإخبار .
- حضور التفسير التاريخى الحضارى .
- التفسير المذهبى .
- الشرح اللغوى والدلالى ، والعروضى ، والبلاغى .
- التفسير البيئى .
- ملامح حضور التفسير النفسى .
- أثر العامل البيولوجى والنفسى فى الابداع .
- استخدام المقارنة .
- الاهتمام بالمؤثرات الأدبية .
- أحكام القيمة الناتجة عن التذوق .
- تأثير المعطيات الفيزيولوجية ، ونوعية الغذاء .
- العوامل الفطرية والذاتية البيوغرافية .
- المقياس الكمى ودوره فى تحديد مكانة المبدع .
- العمل على تحقيق النصوص وضبطها .
- وأخيرا وثوقية الناقد فى كل مايُقَدَّمُ من تحليل للظواهر الأدبية وما يحيط بها .

وإذا كانت الممارسة النقدية التاريخية العربية غنية بمعطياتها الكثيرة فإن ما كان ينقصها هو أن تكون مسندة بالخلفية الفلسفية ، ذلك أن العفوية والتلقائية هو ماكان يحكم تأملاتها ، وممارستها ، وهذا لاينفى عنها أهميتها فى جميع الأحوال ، بحيث ينبغى أخذها بعين الاعتبار فى كل دراسة تتناول النقد التاريخى العربى الحديث ، حتى لو كان موضوع هذا النقد هو الأعمال السردية لأن النقاد العرب وإن كانوا تأثروا بالنقد التاريخى الغربى فانهم لم يقطعوا صلتهم أبدا بالنقد العربى القديم الذى كان يشتمل على جل معطيات النقد الغربى التاريخى فى صورتها الجنينية .

ومع وعينا التام بأن النقد التاريخى العربى القديم قد اشتغل بمعالجة النصوص الشعرية ، لأن مختلف أشكال السرد لم تكن تنسب إلى حظيرة الفنون الأدبية ، فان الرجوع إلى الأصول النقدية التاريخية العربية له أهمية كبيرة ، لأن نقد الرواية فى العصر الحديث لم يقطع كل صلته بالموروث النقدى العربى ، رغم أن هذا الأخير كاد يتخصص فى دراسة الشعر . ظهر ذلك فى معالجة بعض النقاد المحدثين للنصوص السردية من منطلق الدراسة التاريخية ، والبلاغية والتذوقية ، وكان هؤلاء النقاد يستفيدون من الموروث النقدى العربى والغربى على السواء ، على خلاف ما حصل بالنسبة للمناهج الأخرى كالمنهج الاجتماعى والنفسى ، والبنائى حيث قطعوا صلتهم بالموروث النقدى العربى لأن معطياته بخصوصها لم تسعفهم أمام التطور الكبير للبحث السوسيولوجى والنفسى ، واللسانى فى الغرب . إذن خصوصية النقد التاريخى بالنسبة للممارسة النقدية العربية الحديثة كامنة فى أنه وجد سندا قويا فى الممارسة العربية القديمة كما سيتبين لنا ، وكان تأثر النقاد العرب بالنقد التاريخى الغربى عاملا مكملا لما هو موجود سلفا فى البيئة الثقافية العربية .

النقد الروائى التاريخى

(الأحوال الغربية)

تمهـــــيد :

تَجِبُ الاشارة أولا إلى الصعوبات التى يواجهها أىُّ باحث يريد أن يقدم تصورا لخطوات النقد الروائى الغربى ، فليس هناك مراجع تؤرخ لهذا النقد بشكل مركز ، والأمر راجع بالأساس إلى حداثة ظهور المناهج المتكاملة فى هذا الميدان النقدى بالخصوص ، لذلك فالذى يريد أن يُكَوِّنَ تصورا كافيا يُعْتَمَدُ عليه فى مثل هذه الدراسة ، عليه أن يقوم بهذا المجهود وحده ، وهو مجهود يتطلب أولا التأريخ لحركة النقد الروائى فى الغرب ، وثانيا تقويم هذه الحركة ، واستخلاص النتائج بعد التمثل والمقارنة بين تياراتها . وهذا جهد يكفى وحده لقيام بحث واسع مستقل . لذلك فما نطمح إليه فى هذا المدخل هُوَ تكوين نظرة اجمالية ومركزة فقط عن النقد الروائى التاريخى فى العالم الغربى ، وذلك فى الحدود الذى تسمح بالاستفادة من هذا النقد فى تقويم ، ودراسة النقد الروائى العربى وتطويره .

ونشير أيضا فى هذا التمهيد إلى أن المشاكل المتعلقة بالفن الروائى ، وبنقد الرواية تختلف شديد الاختلاف عن مشاكل الشعر ونقد الشِّعْر ، وهذا أمر لا يَصْدُقُ فقط على العالم العربى بل حتى بالنسبة للعالم الغربى .

ففيما يتعلق بنقد الرواية ، يمكن القول بأن ظهوره جاء متأخرا أيضا حتى فى العالم الغربى ؛ لأن الرواية لم تَفْرِضْ نفسها كفن قائم له جمهور واسع ، ومقاييس معترف بها إلا مع بداية القرن الثامن عشر ، وقد كانت انطلاقة النقد الروائى متأخرة

قليلا عن هذه الفترة التى شَكَّلتْ بداية سيطرة الفن الروائى [1] ، ثم إنه لم يكن هناك رصيد نقدى روائى سابق سوى تلك الاشارات الواردة عند أفلاطون وأرسطو . والمعروف أن العالم العربى نفسه لم يعرف قديما تراثا نقديا روائيا . كما أن بداية ظهور النقد الروائى فى البلاد العربية عرفت تأخرا نسبيا بالقياس لفترة ظهوره فى أوربا .

إن تاريخ النقد العربى يخلو من الكلام عن نقد قصصى بالمعنى الصحيح ، أو عن الشخصيات القصصية ؛ هناك فقط إشاراتٌ عابرة تمس عالم الحكى بشكل عام ؛ كالكلام عن مقتضى الحال فى الحكى [2] . ويمكن القول أن العالم الغربى له على كل حال ميزة فى مجال الحديث عن الشخصية القصصية ، فقد تحدث أرسطو عن الراوئى ، ودوره ، وعن الأشخاص ، وعن الامكانات الواسعة للتخييل فى الملحمة . كما تحدث باقتضاب عن المقاييس الأولى ، والأساسية التى تميز الملحمة عن المأساة ، باعتبار أن المَلْحَمَة هِيَ قِصةٌ قابلةٌ للتشعب ، وتنويع الأحداث الفرعية بخلاف المأساة التى تلتزم بموضوع واحد [3] . وقد تعرض أفلاطون أيضا فى محاورته مع « أديمنتوس » فى الجمهورية للفرق بين السرد والحوار [4] . وكل هذه الجوانب تَتَّصِلُ بعالم الفن الروائى ، ولكنها مع ذلك لا تُعد كافية لبناء نظرية نقدية عن الفن القصصى بشكل عام .

ثم إنَّ انطِلاَقَة النقد الروائى العربى لم تبدأ فى الواقع إلا مع مطلع القرن العشرين فى حين كان النقد الروائى فى الغرب قد خطا خطوات كبيرة خلال ما يقرب من قرنيين . لهذا كله نرى أن المصدر الأول الذى كان يشُدُّ المهتمين من النقاد العرب فى هذا الميدان هو النقد الغربى ، حتى أن الكلام عن النقد الروائى العربى بِقَصْدِ

---

(1) يرى لوكاتش : أن نظرية الرواية لم تظهر بشكل واضح إلا مع منتصف القرن التاسع عشر . انظر الاشارة إلى ذلك فى كتابه : الرواية كملحمة بورجوازية . ترجمة جورج طرابيش . دار الطليعة بيروت . ط :1 1979 ص : 27 .

(2) انظر الجاحظ (أبو عثمان) : كتاب الحيوان . تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ط : 2 1968 – ج : 1 . ص : 282 . وأخذ عنه ابن قتيبة وقدامة وأبو هلال العسكرى .

(3) أرسطو : فن الشعر ترجمة عبد الرحمان بدوى . دار الثقافة . بيروت . ط :2 1973 ص 68-69 (انظر النص المحقق) .

(4) جمهورية أفلاطون . ترجمة : د فؤاد زكريا (8 . م . ع للكتاب) 1974 . ص 267 - 268 .

تحديد اتجاهاته وأنماطه يبدو مستحيلا دون صياغة مداخل نتحدث فيها عن أشكال نقد الرواية فى الغرب ، ونتبيَّنُ من خلالها المقاييس ، والأدوات التى استخدمها نقاده لدراسة الفن الروائى .

ولا شك أننا سَنُوَاجَهُ هنا باعتراض تقليدى يقول : أن المقاييس النقدية الروائية فى الغرب ، مرتبطةٌ أساسا بالرواية الغربية وأشكالها ، فكيف يمكن تجاوز خصوصية الرواية العربية ، وخصوصية النقد الروائى العربى ؟

والواقع أن خصوصيات الكتابة النقدية العربية ، وكذلك خصوصيات الابداع الروائى العربى ، لا يُمكِنُ أن تضيع أو تُلْغَى بشكل مطلق كُلَّما قلنا بأن معرفة المصدر الغربى أساسية فى دراسة النقد الروائى العربى والرواية العربية .

كما أن مسألة تأثير الثقافة الغربية فى العالم العربى ليست فى حاجة إلى إثبات ؛ فمجموع المصطلحات التى استخدمها النقاد الغربيون موجودة فى النقد الروائى العربى ، فليس هناك من يصعب عليه أن يلاحظ تأثر النقد الروائى العربى بالمصطلحات السوسيولوجية الغربية المستخدمة فى نقد الرواية ، ونفس الأمر يصدق بالنسبة لمصطلحات المنهج النفسى فى الأدب أو مصطلحات النقد البنائى المعاصر . كما أن النقد العربى تأثر منذ البداية بالرؤية التاريخية التى شاعت فى ثقافة القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بالاستفادة أساساً من التصور الهيكلى ، وفلسفة دور كايم الاجتماعية ، رغم أن النقد التاريخى كان معروفاً فى البيئة العربية . ويمكن القول بأن الخصوصيات النقدية العربية ، قد تعايشت مع النظريات النقدية الغربية ، غير أنه أصبحت لهذه النظريات هيمنة واضحة . وأغلبُ الاجتهادات الموجودة فى الميدان النقدى العربى الحديث متعلقة بالتركيب بين المناهج ، أو الانتقاء ، وهى مسائل تخضع لتعدد المؤثرات ، والاستجابة لبعض الظروف الخاصة [1] أو الميولات الفردية أحيانا .

---

(1) نشير هنا خاصة إلى تحكم اديولوجية الناقد فى نظرته إلى المنهج ، ولذلك فهو يختزله اختزالا ، أو هو إذا أخذ به على المستوى النظرى نراه عند التطبيق يبتسره ابتسارا حسب طبيعة الموضوع المدروس . انظر مناقشة مشاكل التركيب بين المناهج فى ما ورد فى هذا الكتاب سابقا تحت عنوان « واقع وآفاق النقد الروائى العربى »

ولهذا السبب فإنه لا يمكن الحديث ، على الخصوص فيما يتعلق بالنقد الروائي في العالم العربي ، عن ابتكار نظريات نقدية جديدة ، وإنما هناك اتجاهات أو ميول نقدية لا تخلو من جهد أحيانا ، ولكنها على الدوام تظل موصولة بمصادرها النقدية في الغرب ، وببعض تأثيرات النقد التاريخي العربي في المقام الثاني ، وهي كما علمنا خاصة بالشعر .

أن المسألة في الواقع تتعلق بمدى استقلال الشخصية ، والثقافة العربيين عن كل التحديات الفكرية الخارجية . ونحن إذ نرى ضرورة الحديث عن مناهج أو نظريات النقد الروائي الغربي ، لا نزكي تحدى الفكر الغربي - كما قد يُظَنُّ - ولكننا نرصد واقعا ملموسا ، ونساهم في نفس الوقت في بناء وعي متكامل بعلاقتنا الثقافية مع الغرب ، وبدون هذا الوعي لا يمكن أن يحصل لدينا استقلال ، ولو نسبي في مَيْدان البحث المعرفي .

سنقدم إذن في هذا المدخل صورة مجملة ومركزة عن واقع النقد الروائي التاريخي الغربي ، وسنعتمد في ذلك على بعض المعطيات النظرية والتطبيقية ، دون اهمال الاشارة - إذا اقتضى الأمر ذلك - إلى المرتكزات الفلسفية التي تُحَدِّدُ الجانب النظري لكل ممارسة نقدية ، وهذه المسألة تُعتبر في نظرنا ذات أهمية بالغة لأن تتبع الممارسة النقدية وحدها كثيرا ما يطبع الدراسة المتخصصة في نقد النقد باستعراض المعلومات ووصف الوقائع دون تفسيرها . ان الكلام عن الأساس الفلسفي هو الذي يُمَكِّنُ الباحث من التمييز الواضح بين مختلف أشكال الممارسة النقدية ، فلكل ممارسة سند فلسفي ، إمَّا أن يَكُونَ مُعَبِراً عَنْهُ بشكل مباشر أو يكون له وجود ضمني ، وهذا يعني في نهاية الأمر أن كل نقد أدبي هو في نفس الوقت تعبير عن موقف معين ، أو عن رؤية خاصة للعالم وبامكان النقد الأدبي أن يتحرر نسبيا من أسار رؤية واحدة للعالم إذا ارتقى إلى مستوى البحث الابستمولوجي .

* * *

- تأثير اللانسونيّة :

لم يكن المنهج التاريخي منهجا خالصا في النقد الروائي ، ولكنه كان مُتَّصلاً بكل الدراسات الأدبية . . ومن المعروف أن « كوستاف لانسون » 1857 - 1934) Gus tave Lanson) هو الذي بلور بشكل تام معالم هذا المنهج معتمدا على من سبقه من النقاد . وخاصة سلفه : « هيبوليت تين » (Hippolyte Taine 1828 - 1893) .

ولايهمنا هنا أن نستعرض جميع المقاييس النقدية التى وضعها « لانسون » من أجل كتابة صحيحة لتاريخ الأدب الفرنسى ، فهذه المقاييس معروفة فى العالم العربى ، بل يهمنا بالدرجة الأولى أن نرصد تأثيره فى النقد الروائى الغربى بشكل خاص . فقد خلق لانسون كما هو معروف مدرسة نقدية بالمعنى الصحيح ، وكان النقد الجامعى الفرنسى خاضعا بشكل يكاد يكون تاما لمقاييسها ، لذلك كان من الضرورى أن يمتد تأثيرها إلى جميع حقول الدراسة الأدبية .

ونكتفى قبل أن نأخذ مثالا من النقد الروائى المتأثر بالمنهج التاريخى اللانسونى ، بتسجيل الخطوات الكبرى التى ترسم معالم هذا الاتجاه لكى نَتَلَمَّسَ وجُودَها فى المثال المشار إليه .

ان لانسون يلخص مجموع منطلقاته فى بناء تصوره النقدى من خلال الفقرة التالية :

« أن عملياتنا الأساسية تتلخص فى معرفة النصوص الأدبية ، ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردى من الجماعى والأصيل من التقليدى ، وجمعها فى أنواع ، ومدارس وحركات ، ثم تحديد العلاقة بين هذه المجموعات ، وبين الحياة العقلية والأخلاقية ، والاجتماعية فى بلادنا ، وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الحضارات الأوربية . »[1] .

– أن معرفة النصوص الأدبية تقتضى عند لانسون تحقيقها وتتبع مسارها ، وقد تشبث بهذه النقطة كثيرٌ من النقاد الذين جاؤوا بعد لانسون ، حتى أن بعضهم حَوَّلَ تاريخ الأدب إلى تاريخ النص الأدبى ذاته ، وعلاقته بمؤلفه ، وسنتبين بشكل واضح هذا الجانب فى المثال اللاحق .

– كما تقتضى منطلقات لانسون المنهجية الربط بين العمل الأدبى ، والتاريخ بمعناه العام : الحياة العقلية ، والأخلاقية والاجتماعية .

– نموذج " موريس بارديش "

أن النقد الذى مارسه « مورس بارديش Maurice Bardeche فيما يتعلق بدراسة الفنّ الروائى ، يعتبر شديد الارتباط بما حاول أن يسنّهُ لانسون لمؤرخى الأدب بشكل عام ،

(1) لانسون : منهج البحث فى تاريخ الآداب . ترجمة د . محمد مندور . انظر ملحق كتاب : النقد المنهجى عند العرب . دار نهضة مصر للطبع والنشر . (دون سنة الطبع) . ص : 411 .

فقد وَضَعَ « بارديش » أربع دراسات حول الرواية أغلبها متعلق بروائيي القرن التاسع عشر ، ولم يطرأ على منهجه تغير كبير وهو ينتقل من مؤلِّف إلى آخر ، بل ظل وفيا للمنهج التاريخي الذى يبحث في تاريخ الابداع ، وتاريخ المبدع على السواء . على أننا لا نتبين فقط الملامح اللاَّنسُونية وحدها ولكننا أيضا نجد ملامح النقد الانطباعي ، والاهتمام بالشخصية المبدعة ودواخل نفسها . وهذا ليس بالأمر الغريب ، لأن اللاَّنسونية ذاتها كانت تُغَطِّي مجموع التجربة النقدية التى سادت خلال القرن التاسع عشر وتستوعبها عندما تقول بالعودة إلى تاريخ الشخصية ، وعندما تقول أيضا بضرورة استخدام الذوق الفردى . أنها فى الواقع تستوعب تاريخية « تين » كما تستوعب أيضا انطباعية « سانت بوف ») Saint Beuve 804 - 1868 (ويمكننا هنا أن نلاحظ بعض التشابه بين النقد التاريخى العربى القديم ونقد لانسون .

يبتدىء « موريس بارديش » فى الجزء الأول من كتابه . مرسيل بروست روائيا » بانتقاد وجهة نظر « مارسيل بروست » حول منهج « سانت بوف » إذ كان بروست يرى أن منهج سانت بوف ، يقضى بعدم الفصل بين المبدع ، وابداعه ، كما يقضى بضرورة الاجابة عن جميع الأسئلة الممكنة حول العمل الابداعى بالاستعانة بكل المعلومات المتوفرة لدينا بما فيها مراسلات الكاتب القديمة ، أو التعرف على الأشخاص الذين عاصروا المؤلف ، و « بروست » يعتقد بعقم مثل هذا المنهج لأنه منهج يجهل بأن العمل الابداعى ليس دائما من ابداع « أنا » الكاتب التى يظهر بها أمام المجتمع ، فقد يكون من ابداع « أنا » مخالفة لتلك تماما[1] إذ كان « بروست » يحاول من خلال انتقاده لمنهج « سانت بوف » أن يعيد النظر فى بعض التقنيات والوسائل النقدية التى سادت خلال القرن التاسع عشر ، وخاصة ذلك المبدأ الذى يُطابق بين العمل الفنى والشخصية المبدعة على اعتبار أنها شخصية أحادية الهوية ، وهو مبدأ يُؤَسِّسُ نقدا نفسيا ميكانيكيا ، ويستعين على اثبات نتائج التحليل المحصل عليها ، انطلاقا من حياة الأديب ، ومحيطه .

قلنا أن « بارديش » ينتقد موقف مارسيل بروست من هذا النقد ، إذ يدافع عن الوسائل النقدية التى كانت سائدة خلال القرن التاسع عشر مبرزا ضرورتها ، وفعاليتها ، وهو لا يركز فى دفاعه ، على النقد الانطباعى بالذات ، ولكنه يحاول أن

---

(1) Maurice Bardeche : Marcel Proust romancier . T; 1 . les sept couleurs . 1971 . P . 9 - 10 .

يجعل كل الجهود النقدية السابقة مشروعة . أنه يتحدث مثلا عن ضررة الاهتمام « بتاريخ النتاج الأدبى فى حد ذاته » ، وهو تاريخ يتكون ، فى نظره ، من مجموع المخطوطات القديمة التى تشكل مراحل تكون العمل قبل أن يظهر فى شكله النهائى[1]. أن « بارديش » يعتبر هذه المخطوطات بمثابة وسائل الاغاثة فى طريق النقد ، وهذه الوسائل ليست لها أهمية عندما يكون الناقد عبقريا ، وما دَامَ النُّقاد ليسوا جميعا عباقرة فإنً الاستعانة بتلك المخطوطات مسألة ملحة بالنسبة لأغلب النقاد[2] .

ولا ينبغى أن يغيب عن الذهن أن « لانسون » قد فَصَّلَ الكلام فى الأسس التى ينبغى على الناقد أن يراعيها إذا هو أراد أن يكتب تاريخ الأدب ، وذلك ضمن المبدأ الرئيسى الذى هو « معرفة النصوص الأدبية » ، فقد تعرض لفكرة الاستعانة بالمخطوطات لاتمام فهم الأعمال الأدبية سواء تعلق الأمر بمسألة تحقيق النصوص واضاءتها أو تقريب فهمها ، بل أن « لانسون » كان أول من أفاض فى الكلام عن تاريخ النص الأدبى ، فمن جملة الأشياء التى كان يراها ضرورية لدراسة نص أدبى أن نضع بعض التساؤلات الأساسية :

– ما هو تاريخ النص ؟ تاريخ تأليفه لا تاريخ نشره فحسب ؟ تاريخ أجزائه لا تاريخه جملة فحسب .

– كيف تغير النص من الطبعة الأولى إلى الطبعة الأخيرة التى طبعها المؤلف ؟ علام تدل التعديلات التى أحدثها المؤلف من حيث تطور ذوقه وأفكاره .

– كيف تَكَوَّنَ النَّصُ منذ أول تسويدة إلى الطبعة الأولى ؟ علام تدل التسويدات إنْ وُجِدَتْ من حيث ذوقُ الكاتب ومبادئُه الفنية ونشاطه النفسى ؟ [3]

---

(1) Ibid : P : 14 - 15

(2) Ibid : P : 14

(3) لانسون : منهج البحث فى تاريخ الأدب . ترجمة محمد مندور . انظر ملحق كتاب النقد المنهجى عند العرب . دار نهضة مصر للطبع . والنشر (دون سنة الطبع) ص : 412 وانظر الاشارة إلى أهمية هذه الجوانب عند لانسون فى كتاب : كارلوى ، وفيللو : النقد الأدبى . ترجمة كيتى سالم . منشورات عويدات . بيروت – باريز ط : 2 - 1980 ص 97 .

ومن هنا يتبين لنا كيف أن « بارديش » كان أمينا فى الأخذ بمبادىء المنهج اللانسونى فى مجال دراسة الرواية . على أن استفادته من « لانسون » لم تقتصر على جانب تاريخ النص الأدبى ، ولكنها تجاوزت ذلك لتستفيد أيضا من تاريخ الشخصية المبدعة ووسطها الاجتماعي تماما وفق الطريقة التى أوصى بها « لانسون » عند كل محاولة لكتابة تاريخ الأدب . ونجد لدى « بارديش » ، فى دراسته هذه « لبروست » الروائى ، تعليمات نقدية تعود بنا فعلا إلى المقاييس النقدية التى وضعها « لانسون » وهو يحاول أن يربط الأدب بالمجتمع .

يقول بارديش بعد انتقاد رأى بروست المشار إليه سلفا :

> « أنه من اللازم - بكل أسف - أن نرجع إلى المنهج الإخبارى لكى نفهم « بروست » ، أى لكى نقرأ بشكل واضح غوامض مؤلفاته ، هذا المنهج الذى أدانه « بروست » نفسه ، رغم أنه استخدمه فى نفس الوقت ، لأننا يمكن أن نتجاوز مثلا عن معرفة « لافونتين » كان « شمبانيا (Champenois*) بل ، وأن « كورنى » كان نورمانيا (normand) ، ولكن معرفة الأصول العائلية « لبروست » ، وكذلك وضعيته * الأسروية تبقى شديدة الأهمية لكى نفسر نتاجاته ، تماما كما هى مهمة معرفة تربية « راسين » أو معرفة طفولة « شاطوبريان » . بل أننا قد لانفهم شيئا ونحن نواجه المسار الفنى الغريب الذى ارتضاه لكى يخلُقَ مقطعا تشريحيا للحياة الاجتماعية ، إذا نحن لم نرجع إلى حياته الخاصة . »[1] .

ولقد انتقل « بارديش » بالفعل مباشرة إلى دراسة حياة « بروست » ووسطه الاجتماعى ، والأصول التى ينتمى إليها أبواه ، مفيضا فى هذا الجانب ومُولياً أهميةً بالغة لعامل « الإخبار » على حساب دراسة نصوص الرواية « لمارسيل بروست » مما

(*) المقصود هنا نسبة لافونتين إلى موقع جغرافى وهو مقاطعة فرنسية قديمة تدعى مقاطعة « شامبانى » Champagne .

(**) ان أغلب خطوط التشديد ، هى من وضعها الخاص قصد تنبيه القارىء إلى المواطن الأساسية فى الاستشهادات أو التأكيد على بعض الأفكار بشكل عام .

(1) Maurice Bardeche ; Marcel , proust Romancier. T; 1. Les sept couleurs . 1971 P : 10 .

يزيد فى تأكيد انتمائه إلى المدرسة النقدية اللأنسونية ، التى يمكن اعتبارها أيضا صاحبة منهج نقدى أدبى « إخبارى » . وإذا كان « بارديش » لا يُلغى من حسابه أنه كان يدرس بالأساس روايات « مارسيل بروست » وليس سيرة حياته ، فإنه مع ذلك لم يكن يستطيع التخلص من حضور العوامل الخارجة عن النص ؛ فهو يقيم مقارنة بين عالم الرواية ، وما كانت عليه حياة « بروست » فى وسطه الاجتماعى ؛ أى أنه كان وَاقعاً تحت تأثير النظرة الميكانيكية التى آل إليها النقد التاريخى بشكل عام ، والتى تقوم على المقابلة المباشرة بين مضمون العمل الأدبى ، والأحداث الاجتماعية ، وهو خطأ وقع فيه جل أتباع اللانسونية من النين درسوا الفن الروائى سواء فى الغرب أم فى العالم العربى ، و سيتبين لنا ذلك بالنسبة للنقد الروائى العربى فيما بعد .

وعلى العموم فإن نزعة بارديش الاخبارية تذكر بالنقد العربى القديم ذى النزعة الإخبارية .

لقد « استعرض « بارديش » » جميع المؤثرات التى وَجَّهَتْ مسار حياة « بروست » وطبعت نتاجه الروائى بطابع خاص ، ومن هذه المؤثرات :

- ارتباطه الشديد بأسرة والدته .
- مرضه بالربو .
- هيستريته .
- غَيْرتُهُ .
- ميوله الجنسية المنحرفة .
- علاقته بالفتاة « مارى »[1] .

ومن الواضح أن هذه المؤثرات تشمل ما هو اجتماعى إلى جانب الخصائص الذاتية العضوية ، والنفسية ، وهذا الأمر يلقى كثيرا من الضوء على حقيقة التوجه المنهجى « لبارديش » ، إذ تتجلى نزعته التركيبية بشكل واضح . ومن المعروف أن لانسون كان أيضا صاحب اتجاه تركيبى ، فهو مثلا إذ ينتقد علمية ووضعية « تين » نراه فى نفس الوقت يأخذ بما يسميه « روح العلم » [2] ، كما أنه ينتقد انطباعية

(1) انظر الاشارة إلى جملة هذه المؤثرات فى المرجع السابق صفحات : - 21 - 22 - 23 - 24 - 25

(2) لانسون : منهج البحث فى تاريخ الأدب . ص : 408 .

« سانت بوف » ولكنه يقول أيضا بضرورة استخدام الذوق في ممارسة النقد الأدبي [1] ، أنه إذن يتراوح بين الذاتي ، والموضوعي ، أي بين الأخذ بمنهج « سانت بوف » ، ومنهج « تين » .

أن هذه المراوحة بين ما هو ذاتي ، وما هو موضوعي في بناء النظرة النقدية ، هي التي تجعل من العسير تصنيف هذا الاتجاه النقدي في إطار رؤية فلسفية واضحة ، ذلك أنه اتجاه يأخذ بالوضعية ، ويحاول في نفس الوقت الخروج من قيودها الصارمة لَتَبَنِّي فلسفة تاريخية مرنة تراعي أيضا الدور الفردي إلى جانب الشروط الموضوعية . وهذا بالتحديد ما أخذه نقاد الرواية العرب من الرصيد النقدي العربي القديم الذي بسطنا معطياته سابقا ، رغم أنه كان نقداً خاصاً بالشعر .

عندما حاول مؤلفا كتاب « تاريخ الأدب » وهما : جيراد دلفو . (Gerard Delfau) ، وآن روش (Anne Roche) تحديد الأساس الفلسفي للنقد اللانسوني ، وجدا بالفعل أن « لانسن » يستعصي على كل تصنيف :

« فقد كان ماركس بالنسبة إليه شخصا غريبا بالمعنى الحرفي للكلمة ، كما أن مَوْجَتَهُ القديمة كأستاذ ، لم يكن بينها وبين النضالية الشديدة « لبيليخانوف » أو « لينين » أي شيء مشترك . وماذا عن « كونت » ؟ .... ربما هو أيضا ليس له معه علاقة ، لأن « كُونْت » هُوَ مُلْهِمُ أولائك الذين يجاهدون في شخص « تين » وفي شخص برونيير (Brunetière) ، أصحاب هذه النزعة العلمية المتطرفة التي تجعل النتاج الأدبي تحت رحمه التعميمات الاعتباطية (تين) ، أو تطويه تحت مجهود « الدغمائية » (برونتيير) ....

.... ولكونه معجب بسوسيولوجية « دوركايم » ، التي استقى منها فكرة « قانون » التاريخ الأدبي ، فانه بالفعل انسان مستقل باحث في المناخ الذي تتكوّنُ فيه العلوم الانسانية عن ما يُغَذِّي به مادتَهُ الأدبية الفنية التي أراد تأسيسها » [2] .

أن المجهود النقدي الذي قام به « بارديش » في إطار هذا الاتجاه النقدي التاريخي

---

(1) المرجع السابق ص : 398 .

(2) Gérard Delfau et Anne Roche : Histoire littérature . Histoire et interprétation du fait littéraire . Seuil . 1977 . O : 129

الذى يمت بعلاقة إلى الفلسفة الوضعية ، وإلى علم اجتماع الأدب الفنى ، بقى ، فى الغالب ، وَفياً لتعاليم « لانسون » مع ميل ملحوظ نحو تعميق أسلوب التحقيق فى تاريخ النص الأدبى ، يظهر ذلك فى تتبع مراحل كتابة « بروست » للفصل المعنون على الشكل التالى : « من جِهَة مَنْزِل سوان » (du côté de chez swann) ، وهو من أشهر فصول روايته : « بحثا عن الزمن الضائع » . فقد ذهب « بارديش » بعيدا فى مقارناته من أجل توضيح دلالة مقاطع هذا الفصل ، مقابلا بين المسودات التى أنجزها « بروست » قبل أن يعطى ذلك الفصل صورته النهائية [1] ، أن مثل هذا العمل لم يكن يشكل فى الواقع عند « لانسون » سوى جانب جزئى من مجال تحقيق النصوص الأدبية ، غير أن « بارديش » أعطاه أهمية بالغة دون أن ينسى بالطبع دراسة المحيط الذى نشأ فيه المبدع ، وغَيْر ذلك من المؤثرات النفسية الخاصة ، فبالنسبة للمحيط اهتم « بارديش » فى بعض مراحل دراسته وخاصة فى الفصل الأول من الجزء الأول بالوسط الاجتماعى الذى كان ينتمى إليه « بروست الشاب » ، وهو ما كان يُسمى آنذاك بمجتمع أرباب الأبناك (Societé de banquièrs) [2] .

أن ما يميز « بارديش » هو أنه بخضوعه لمنهج نقدى لَمْ يُوضَعْ خصيصا لدراسة الرواية ، لم يكن يستطيع أبدا أن يستخلص المميزات التى ينبغى أن تجعل النقد التاريخى يمتلك طواعية التطبيق على فن له أيضا خصوصياته . يظهر ذلك واضحا فى تعامله مع الرواية بنفس أسلوب تعامل النُّقَّاد السابقين مع الشعر ، أى أنها تعبر مباشرة ، مثلُها فى ذلك مثلَ الشعر ، عن صاحبها . مما جعله يعتقد أن التعرف على كاتب الرواية يُمَكِّنُ دائماً من اكتشاف خباياها . وهذا ما دفعه - دون شك - إلى انتقاد فكرة « بروست » التى تقول بأن ما تعبر عنه الرواية هو « أنا » أخرى غير تلك التى يظْهَرُ بها المبدع فى الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه .

---

(1) انظر الفصل السابع من كتاب « بارديش : Marcel Proust romancier . T . 1 : P : 235

أكد رويرسْبيلَرْ على ضرورة دراسة مُؤرِّخ الأدب للمخطوطات وأوراق تصحيح الأصول ، ورسائل الأصدقاء الخ للاستعانة بها فى التحليل . أنظر الاشارة إلى ذلك فى كتاب : د . سمير حجازى : المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية (دراسة نقدية لاشكالية المناهج) . شركة الطبع والنشر - الدار البيضاء . 110 من الجزء الأول .

(2) .... I bid : P : 35

أن « بارديش » ، مثل جميع نقاد الرواية الذين تأثروا باللانسونية * ، لم يستطع أن يكتشف أن الرواية يمكن أن تكون لها نظريتها المتميزة عن باقى الفنون الأدبية الأخرى وأنه لابد من تأسيس نقدها وفق رؤية منهجية تراعى طبيعتها الخاصة ، ونوعية علاقاتها بالواقع ، وبمبدعها . والواقع أن مثل هاته الجوانب لم يتحدث عنها « لانسون » نفسه ، لأنه أصلا لم يكن قد وضع منهجه النقدى لتحليل فن أدبى بعينه وإنما لتحليل الابداع الأدبى بشكل عام .

استنتـــــاج :

نستخلص مما سبق أن ممارسة النقد الروائى الغربى وفق المنهج التاريخى تتحدد فى ضوء الملاحظات التالية :

- التعامل مع الرواية على أنها تعبر بشكل مباشر عن مبدعها وظروفه ، ونفسيته .
- اعتبار الرواية فنا عاكسا للواقع بالمعنى الآلى للكلمة . وهذه النقطة شديدة الأهمية ، لأننا سنجد لها تأثيرا بالغا فى النقد الروائى العربى .
- التركيز على تاريخ تَكَوُّن النص بالرجوع إلى مخطوطاته .
- عدم تمييز الرواية عن غيرها من الفنون بخصائص ذاتية ملازمة لها .
- لا يختلف كثيرا النقد التاريخى الغربى الذى طبق على الرواية عن النقد العربى القديم الاخبارى الذى طبق على الشعر لأنهما معاً اهتما بالجوانب العامة التى تحيط بالظاهرة الأدبية ، وان كنا نرى أن النقد العربى القديم ذى النزعة التاريخية حاول أن يطعم نفسه بالبلاغة التى اهتمت بخصوصية الشعر . ومع ذلك فعندما جاء النقاد العرب فى عصر النهضة ووجدوا أمامهم فنا روائياً جديداً اشتغلوا أولاً بمعطيات النقد التاريخى الغربى وأخذوا من النقد العربى القديم مابدا لهم صالحاً للتطبيق .

---

* يمكن اعتبار الكتاب التالى سائرا فى نفس الاتجاه Henri Coulet " le roman " Jusqu'à la Revolution . Armond Colin . Coll : U . 1975

فبالاضافة إلى أن مُؤَلِفَهُ يتتبع الرواية فى أصولها المحلية ، فإنه فى نفس الوقت يقدم تأويلا تاريخيا لها . فهو على الأصح يدرس تاريخ الرواية بمنهج تاريخى .

القسم الثانى

النقد الروائى التاريخى فى العالم العربى

- الجانب النظرى
- الجانب التطبيقى

النقد الروائي التاريخي في العالم العربي

الجانب النظرى :

أن تأثير معطيات النقد التاريخى اللأنسونى تبدو أكثر وضوحا فى الدراسات النقدية العربية التى تناولت الرواية على خلاف ما هو عليه فى الدراسات التى تناولت الشعر مثلا ، لأن المعطيات البلاغية العربية كانت لا تزال تُمَارِسُ دورها فى نقد الشعر ، بينما ظهرت الرواية فى العالم العربى كنوع أدبى لا يحترم قواعد التعبير البلاغى ، لأنه يسمح لنفسه باستخدام الأساليب المألوفة ، والسوقية أحيانا . وبحكم ارتباط الرواية بالقضايا الاجتماعية بشكل مباشر ، فى نماذج كثيرة ، فإنها بَدَتْ شَكْلاً أدبيا مستعصيا على التحليل بالوسائل البلاغية التى كان الشِّعْرُ يُدْرَسُ بها . ولقد طُبِّقَتْ مع ذلك المقاييسُ البلاغية التى كان يُدْرَسُ بها الشعرُ فى الدراسات الأولى لنقد الرواية فى مصر خاصة . وقد درس هذا الجانب من الوجهة التاريخية د . أحمد إبراهيم الهوارى ، ومما قاله فى هذا الصدد : « لم يرث الناقد التقليدى تراثا نقديا فى الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدى ، وتفسيره للعمل الروائى ، لذا فقد قام بتطبيق المقاييس النقدية والبلاغية التى أقرها البلاغيون القدماء فى الشعر على الرواية دون مراعاة للطبيعة النوعية المميزة للأجناس الأدبية » .(1) وقد أحس النقاد الأوائل الذين وضعوا مؤلفات فى نقد الرواية بأنهم يواجهون نمطا جديدا من أنماط الابداع ليس فى الرصيد العربى من الوسائل ، والتقنيات ما يساعد على اقتحام بنيته ، لذلك توجهوا مباشرة إلى تحليل المظهر الخارجى الذى يواجهنا فى مثل هذه الأعمال التى اهتمت بالعالم الواقعى ، وهذا المظهر هو العالم المرجعى الذى شَكَّل محتوى الروايات المدروسة . فالروايات العربية كانت بشكل عام تحتوى على عَالَمٍ يُماثل العالم الخارجى ، وتبنى مواقف ، وأحداث ، وتصور شخصيات لها أسماء ووظائف وعادات ، لهذا كان المظهر الواقعى المرجعى يُغرى بالتحليل ، ولم يكن ساعتها (ونشير هنا إلى

---

(1) انظر كتابه : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر . دار المعارف ط :1 . 1978 ص : 78 . انظر أيضا إشارة إلى تقدم النقد الشعرى على النقد الروائى . فى كتاب بناء الرواية لسيزا أحمد قاسم الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ص : 12 .

فترة الخمسينات والستينات لأنها الفترة التى بدأت تَشْهَدُ ظهورمؤلفات فى نقد الرواية) من المناهج النقدية المتاحة سوى المنهج التاريخى الذى تَسَرَّبتْ معالمه من الغرب وترسخت فى البيئة النقدية العربية كانت هناك مناهج أخرى تتراوح بين القيم الجمالية ، والقيم الاجتماعية ، والفلسفية (الوجودية) والنفسية ، إلا أن النزعة التاريخية اللأنسونية كانت صاحبة السيادة لأنها استطاعت أن تهيمن على أغلب الدراسات النقدية التى تناولت تاريخ الأدب العربى بشكل عام .

وبحكم أن المنهج التاريخى كان يُولى عناية بالغة للظروف الاجتماعية ، فَإِنَّهُ بدا أصلح المناهج لفن يتحدث بشكل مباشر أو شبه مباشر عن هذه الظروف ، ولا ننسى أن النتاج الروائى العربى فى هذه الفترة كان مَيَّالاً بشكل عام إلى فن السيرة الذاتية ، وهكذا اعْتُبِرَ المنهَجُ التاريخىُ أداة عملية لاقتحام عالم الفن الروائى الجديد .

ولعل ما شجع النقاد على التوجه المباشر للمراجع الغربية فى المقام الأول هو كونها انتقلت من مرحلة الممارسة النقدية التاريخية التلقائية إلى محاولة وضع إطار نظرى بالاستفادة من فلسفات التاريخ . وهذا الاطار الفلسفى هو بالذات ما كان يعوز النقد التاريخى العربى القديم ، ولقد لاحظنا سلفاً أن النقد التاريخى العربى وجد طريقه إلى الممارسة قبل أن تظهر نظرية تاريخية عربية على يد ابن خلدون ، هذه النظرية التى جاءت متأخرة عن عصر ازدهار الثقافة الأدبية بشكل عام .

ومع ذلك فتأثر النقاد العرب فى العصر الحديث برواد النقد التاريخى فى الغرب لم يعمل على إلغاء الحضور الضمنى للمقاييس النقدية العربية القديمة بما فيها من حس تاريخى اخبارى ، ومعطيات لغوية وبلاغية ، ونفسية وتذوقية .

– ارساء الاتجاه التاريخى الفنى :

أن أول دراسة مُطَوَّلَةٍ مستقلة عن الفن الروائى فى العالم العربى ظهرت مَنْشُورة سنة 1963 ، بعنوان : « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (1870 - 1938) من تأليف د . عبد المحسن طه بدر ، وهى دراسة استثمرت بشكل واضح المنهج التاريخى ، ليس بشكله اللأنْسُونى مباشرة ، ولكن بشكله التاريخى الأنكلوساكسونى . ولا نجد فى الواقع من حيث التطبيق أى فرق أساسى بين الخطوات التى شرحها لانسون ، والمراحل التى اتخذها التحليل عند عبد المحسن طه بدر . سوى أنه استفاد بالإضافة إلى ذلك من المنهج الجمالى الذى كان معروفاً فى البيئة الثقافية الأنجليزية .

ويمكن اعتبار عمل د . المحسن طه بدر ريّادياً فى هذا المجال ، ولسنا نبالغ إذا قلنا بأنه أرسى دعائم الاتجاه التاريخى الفنى فى النقد الروائى العربى ، لأن عددا من النقاد الذين جاؤوا بعده أشاروا إلى تأثرهم المنهجى بعمله ، ولهذا السبب نُخَصِّصُ الجانب التطبيقى (فى الكلام عن المنهج التاريخى لنقد الرواية فى العالم العربى) لدراسة مُؤلَّف د . عبد المحسن طه بدر ، بينما نُحاول الآن تقديم تَصوُّرٍ منهجى عام عن هذا الاتجاه الذى أسس دعائمه ، من خلال المقدمات المنهجية لمختلف المؤلفات التى تسير فى هذا الخط .

يتبين منذ البداية أن المنهج الذى اتبعه د . عبد المحسن طه بدر ، من خلال المقدمة النظرية التى مَهَّدَ بها لدراسته ، ليس منهجا تاريخيا فحسب بل هو منهَجٌ تركيبىٌّ يشمل الرؤية التاريخية ، والفنية ، ولا نريد فى هذا الموطن أن نتوسع فى تحليل اقتراحه لأننا نترك ذلك للدراسة التطبيقية المستقلة ، ولكن نريد فقط تكْوِينِ فكرة مُركَّزةٍ عن تصوره المنهجى ، لكى نتمكن من رَصْدِ ما طرأ على هذا الاتجاه من تغيير عند من جاؤوا بعد د . عبد المحسن طه بدر ، خصوصا أولئك الذين صرحوا بتبنيهم لمنهجه .

يكتفى د . عبد المحسن طه بدر بتقديم بفقرة قصيرة ضمن مقدمته النظرية ، هى وحدها التى تتضمن تصوره المنهجى ، يقول فيها :

« .... واستقر رأيى فى النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخى ، والمَنْهجِ النقدى ، لأنى ما دُمْتُ أُومِنُ بالتطور فلا يُمكننى أن أغفل تأثير الزمن فى تَطوُّرِ الرواية ، ولَمَّا كان هذا التطور لا يَظْهَرُ إلاَّ منعكساً على موضوع الرؤية والأسلوب الذى اتبَعَهُ مُؤَلِّفُها فى كتابتها كان لابُدَّ للباحث من قياس هذا التطور على ضوء المقاييس النقدية ، ولذلك حاولتُ فى تقسيم البحث وفى طريقة معالجته الجَمْعَ بين هذين العنصرين ، ووجدْتُ أن الجَمْعَ بينهما لا يتعارض من واقع تطور الرواية العربية فى مصر إلا فى حالات نادرة حاولت تبريرها » .[1]

ونكتفى الآن بحصر العنصرين الأساسين فى هذه الفقرة ، فهناك المنهج التاريخى ، وهناك ما سمَّاهُ بالمنهج النقدى ؛ وإذا كان المنهج الأول يُحيلنا بوضوح تام على العلاقة القائمة بين الرواية والواقع ، فإن الإشْكالَ يبقى مطروحا بالنسبة لما سمَّاه بالمنهج النقدى . فإذا نحن تأملنا فى ما يُمْكِنُ أَنْ تَحْمِلَهُ كلمةُ « نقدى » من دلالة على

(1) د . عبد المحسن طه بدر « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » (1870 - 1838) دارالمعارف ط : 2 . 1968 . ص : 10 .

المنهج ، وَجَدْنا أنه لا معنى لإسْنَاد النقد للمنهج لأن المنهج هو أداة النَّقْد والنَّقْدُ هو كل تَصوُّرٍ منهجي يتعامل مع الأدب ، وهكذا تصبح كلمة نقد غير صالحةَ لتحديد منهج بذاته فهى كَلمةٌ عامة يمكن أن تشمل جُلَّ أشكال التعامل مع الأدب . ومَعَ ذلك يبدو أن عبد المحسنَ قد أخذ هذه التسمية من الثَّقَافة الانجليزية ، وتظهر الحمولة الدلالية لصفة النقدى عند التوضيح الذى قدمه د . عبد المحسن طه بدر فيما بعد ، عندما اعتبر « المقاييس النقدية » هى التى تُمكِّنُنا من دراسةٍ أسلوبية للرواية (انظر بقية الفقرة) . هكذا إذن يَتَّضحُ مدلول ما أطلق عليه تسميةً « المنهج النقدى » أى الدراسة الفنية الأسلوبية للرواية .

يَتَلَخَّصُ التصور المنهجى إذن عند الناقد : فى تحليل الرواية على ضوء المعطيات التاريخية ، والمقاييس الفنية لتقويم الأسلوب الروائى . ونلاحظ أن الناقد لم يُقدم أية توضيحات إضافية ، بصدد تصوره مثلا لعلاقة الرواية بالتاريخ أو بالواقع ، أو بصدد المقاييس تُحَدِّد ما سماه بالمنهج النقدى لدراسة الأسلوب .

– تنويعات المنهج التاريخى الفنى :

وإذا نحن انتقلنا للمؤلفات التى كُتِبَتْ فى نقد الرواية ضمن هذا الاتجاه فسنتبين خُطاطة التطور الذى اتبعه على يد النقاد اللاَّحقين :

على أننا نجد ممن جاؤوا بعد د. طه بدر ، مَنْ قدموا صورة أكثر تركيزا ، وعمقا ، بحيث يبدو تمثل المعطيات النظرية الغربية لهذا المنهج شديد الوضوح فى مداخل أعمالهم ، ومقدماتهم النظرية ، ونذكر من هؤلاء : د. شفيع السيد فى كتابه : « اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967 [1] . والكَاتِبُ يَعْتَبِرُ عَمَلَهُ استمراراً للمجهود الذى قام به د. عبد المحسن طه بدر ، ولِعَمَلٍ نَقْدِىٍّ آخَر حول الأدب القصصي والمسرحى للدكتور أحمد هيكل . [2] كما أنه يتبنى نفس المنهج التاريخى النقدى ، مُعَبِّراً عَنْ ذلك بصيغة مغايرة على الشكل التالى :

« وكان ذلك كله دافعا لى إلى اختيار هذا البحث ، من حيث أنه – فيما قُدِّرَ له – محاولةٌ لتقييم هذا الفن واستكشاف مساراته المتعددة وسماته الفنية الجديدة خلال ربع قرن من الزمان تقريبا ، وهى الفتَرة التى تبدأ بقيام الحرب العالمية الثانية وتنتهى

(1) صدر عن دار المعارف سنة 1978

(2) د .. أحمد هيكل : « الأدب القصصى ، والمسرحي فى مصر فى أعقاب ثورة 1919 إلى الحرب الكبرى الثانية دار المعارف 1968 انظر إشارة الناقد إلى استفادته من هذاالكتاب ومن كتاب د. طه بدر المرجع السابق ص :3 .

(3) د . شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصرية ص : 3 .

بهزيمة سنة 1967 ».[3]

ورغم اعتماد الكاتب في بحثه ، وتصوره النظرى على مراجع بالانجليزية تؤكد تأثره بالمدرسة التاريخية في النقد الانجليزى ، والأمريكى ، مع قراءة مباشرة لبعض أعمال « جورج لوكاتش »[1] ، أقول – رغم ذلك كله – فإنه يُمْكِنُ بِسُهُولَة تَبَيُّنُ معالم المدرسة اللانسونية بكل أبعادها . وميزة هذا الناقد تُعُودُ إلى أن مقدمته المنهجية – رغم أنها تميل إلى أسلوب التحليل – تُقَدِّمُ جَميع المعطيات المتعلقة بهذا المنهج ، وتبرهن بشكل واضح أن الناقد قد استطاع أن يتمثل مجموع العناصر النظرية للقيام بدراسة تطبيقية على الرواية العربية اعتمادا على المنهج التاريخى والنقدى (= الفنى) .

وقبل أن نُنَاقش العناصر الأساسية فى تصوره المنهجى نشير إلى أنه لم يَرِدْ فى مقدمته – كَما سبقت الاشارَةُ – تحديدٌ مباشر لتبنى الناقد للمنهج التاريخى ، كما أنه لم يشر أيضا إلى « المنهج النقدى » بهذه التسمية غير أن كثيراً من الاشارات توكد سَيْرَهُ فى هذا الاتجاه ، منها أنه اعتَبَرَ عمله استمرارا لعمل د . طه بدر فى قيامه بتحليل العلاقة بين التاريخ ، والفن الروائى فى المقدمة نفسها [2] بالاضافة إلى الإشارة إلى عزمه على تقييم الجانب الفنى ، كما جاء فى الفقرة التى أوردناها سابقا . ونحاول الآن تَبَيُّن العناصر الأساسية فى تصوره المنهجى من خلال المقدمة نفسها :

* الجانب الفنى : يكتفى الناقد بالاشارة إلى أنه سيعمل على تقييم الجانب الفنى ، وتحديد السمات الفنية الجديدة فى الرواية العربية [3] . ويبدو أن الناقد يربط بين الظروف التاريخية وبين الاتجاهات الفنية الكبرى ، وهَذا شكلٌ من أشكال الربط بين الشكل والمضمون ، ولقد وردت هذه الفكرة بشكل مباشر وصريح فى قوله :

« وقد غَذَّى هذا الاقتناع فى نفسى الايمان بتكامل عُنْصُرَىْ الشكل ، والمضمون فى العمل الأدبى ».[4]

ومن المعروف أن المنهج التاريخى لم يُنَاقِشْ هذه الفكرة كما فعلت المناهج الاجتماعية التى درست الرواية فى الغرب ، وخاصة تلك التى تأثرت بالفلسفة الجدلية .

---

(1) انظر قائمة المراجع بالانجليزية كما وردت فى الصفحة 317 من المرجع المذكور .

(2) المرجع السابق ...... ص : 4

(3) المرجع السابق ....ص : 3

(4) - (4) المرجع السابق : ص : 6 .

ولعل تأثير قراءة الناقد لـ « جورج لوكاتش » قد لَعِبَ دوره هنا بالذات في بلورة فكرته عن علاقة الشكل ، بالمضمون . وهنا نضع أيدينا على تعايش المؤثرات السوسيو تاريخية في التصور النظري الذي ينطلق منه الناقد ، وأثرِ ذلك كله في طَبيعة فهمه لتحليل الجانب الفني في الرواية العربية .

أن اهتمام الناقد بالجانب الفني لم ينحصر فيما قدمنا ، بل أننا نراه يعتبر منهجه الخاص في الدراسة يعتمدُ على النص الروائي باعتباره مجموعة عناصر فنية ، فيقول :

« وكان منهجي في الدراسة يَعْتَمِدُ أساسا على مواجهة النص الروائي ، ومعايشته وحده حتى تتسنى لي فرصَةُ استبطانه وتحليله واستخراج ما فيه من عناصر فنية بعيداعن أصوات الآخرين » [1] .

ما هي الأدوات التي سَتُسْتَخْدَمُ في معايشة النص وتحليله من الداخل ؟ لا ينكر الناقد كغيره من النقاد الذين استفادوا من النقد التاريخي هذه الأدوات ، إذ يكتفي كما هو واضح باستبطان النص الروائي . ويحق لنا أن نتساءل أيضا هل نحن أمام منهج جمالي له أدوات إجرائية محددة أم أمام شكل من أشكال النقد الجمالي التأملي ؟ أن مرحلة التذوق التي تحدث عنها « لانسون » لا تبتعد كثيرا عمّا أراد هذا الناقدُ تحديدَهُ عند كلامه عن استبطان النص ، وتَحليله بَعيداً عن أصوات الآخرين ، لأن إلغاء أصوات الآخرين ولو بشكل مرحلي يَعْنِي التَعبير عن الصوت الذاتي للناقد الفرد ، وجعله أساسيا في تحديد القيمة الفنية للنص الروائي .

- * تأثير الأحداث التاريخية في الفن الروائي :

تُؤَكِّدُ هَذه النُّقْطَةُ زاوية النظر المنهجية التاريخية التي يأخذ بها الناقد في دراسته للرواية العربيةِ ، فهو يربط بين ازدهار الفن الروائي العربي ، والحرب العالمية الثانية [2] وبين هزيمة 1967 والتحول الذي شهدته الرواية فيما بعد . كما يسجل أيضا علاقة حرب أكتوبر بأشكال الرواية العربية وما تركته هذه الحرب من بصمات عَلَيْها [3] .

ومن الطبيعي أن تأتي فكرةُ الربط بين الوقائع التاريخية والفن الروائي مُتَخذَةً صُورَةَ آلية ، كما أنها تمضي أحيانا إلى حدود فكرة الانعكاس ، فالرواية تعكس الواقع

---

(1) - المرجع السابق : ص : 6 .

(2) المرجع السابق ص : 3

(3) .... ص : 4

ولذلك فهى تتأثر بالواقع وتنعكس عليها جميع متغيراته . ونسجل هنا بأن الناقد لا يثير فى مقدمته مسألة التفاعل المتبادل بين الفن الروائى والواقع ، مع أن المُنَظِّرَ الكبير للاتجاه التاريخى فى فرنسا خاصة ، حرص على توضيح الصعوبة الكامنة فى تطبيق الفكرة القائلة بأن الأدب مرآة المجتمع ؛

ومما قاله فى هذا الصدد :

« فالأدب مرآة الجماعة . تلك حقيقة لا شك فيها ، وإنْ صَدَرَ عنها كثيرٌ من الأخطاء . الأدب يُكَمِّلُ صورة الهيئة الاجتماعية إذ يُعَبِّرُ عن كل ما لَمْ يكن تحقيقُهُ من حسرة وقلق (كذا فى الترجمة) وآمال الرجال . وهو بهذا لا يزال يُعْتَبَرُ تَعْبيراً عن الهيئة الاجتماعية بل يَمْتَدّ إلى ما لم يُوجَدْ بالفعل – إلى الخفايا التى لا تفصح عنها الوقائع ، ولا وثائق التاريخ » . (1)

هنا نجد تصورا جدليا للعلاقة بين الواقع والأدب ، وإن ظلت هذه الجدلية منحصرة فى صورتها الأرسطية المعروفة ، لأن لأرسطو مَيَّز بين المؤرخ ، والشاعر الملحمى فى كون الأول يحكى ما وقع وكون الثانى يحكى ما هو ممكن الوقوع .

هذه الفكرة على أهميتها وقابليَّةِ جَعْلِهَا مُحركا فَعَّالاً فى العملية النقدية ، وخصوصا بالنسبة للفن الروائى العربى الذى ظهر فى أشكاله الفنية الأولى قريبا من الواقع ، لَمْ تَجِدْ مَكَانَتَهَا – كما رأينا حتى الآن – عند أصحاب المنهج التاريخى فى نقد الرواية فى العالم العربى ، بِيَنْ فهم من كانَ لَهُمْ حِرْصٌ كبيرٌ على تسجيل جميع العناصر المنهجية لهذا الاتجاه ، ومنهم د . شفيع السيد ، الذى نحن بصدد تحليل مقدمة كتابه .

هكذا بقيت الدراسة التاريخية كما هى مُتَصَوَّرَةٌ فى المدخل النظرى لهذا الكِتَاب تُعْطى دائما الأولوية للتاريخ على الأعمال الروائية :

* الحرب العالمية تُعطى ← نموذجا روائيا
* هزيمة 67 تعطى ← نموذجا روائيا آخر
* حرب أكتوبر 73 تعطى ← نموذجا روائيا جديدا

---

(1) لانسون : منهج البحث فى تاريخ الآداب . ضمن كتاب « النقد المنهجى عند العرب . د . محمد مندور . دار نهضة مصر للطبع ، والنشر . دون سنة الطبع . ص : 415 .

- * تصنيف الأعمال الروائية إلى اتجاهات مختلفة :

هذه النُّقطة لها أهمية كبيرة بالنسبة للمنهج التاريخي خاصة في شكله اللانسوني ، إذ أن من أهداف التحليل التاريخي للفن المدروس ، أن يقيم الناقد تصنيفا عاما لاتجاهاته الكبرى مبرزا الخصائص الفَنِّية والدلالية لكل منها . وقد كان هَمٌّ د . شفيع السيد أن يشير إلى هذه النقطة في مدخله النظرى باعتبارها عنصرا منهجيا ، مثله في ذلك مثل المنظرين الكبار للمنهج التاريخي الذين لا يفرقون بين المعطيات النظرية للمنهج (أي الأسس الفلسفية العامة التي يقوم عليها ، وهي عادة متعلقة بالاجابة عن سؤالين جَوْهَرِيَّيْن ما هي طبيعة الرواية ؟ وما هي وظيفتها ؟) وبين الأدوات الإجرائية وخطة البحث .

هكذا أنتهى د . شفيع السيد إلى القول :

« وقد انتهى البحثُ إلى وجود اتجاهات روائية ستة في تلك الفترة ، انطلقتُ في تحديد كل منها وتَسْمِيَتِه ، من المضمون العام الذي ساد في عدد من الروايات ، وكان قاسما مشتركا بينها ، ولم يشذ عن هذا المنطلق إلا الاتجاهُ السادس والأخير ، وهو « الرواية التعبيرية » فقد نَبَتَتْ فيه التسمية ، كما هو واضح ، من الشكل دون المضمون » .(1)

ولا نريد الآن أن ندخل في الجدل الطويل الذي قام حول تحديد أنواع الأشكال الروائية ، وتصنيف اتجاهاتها فقد نتعرض لهذا الموضوع عند الدراسة التطبيقية ، وإنما نكتفي فقط بتسجيل حرص الناقد على أتباع أغلب تعاليم الاتجاه التاريخي .(2) ولعل عنوان الكتاب نفسه يكفي للدلالة على هذا الحرص .

- * تمييز التافه من الجيد :

وهذه هي الفكرة الثالثة في منهج الناقد ، هذا وإن مسألة التمييز بين الأعمال الجيدة والرديئة تبدو لأول وهلة مجرد مشروع يحتاج إلى أدوات وتصورات منهجية تؤهل الناقد للقيام به ، غير أن هذه المسألة اعتبِرتْ عند رواد المنهج التاريخي مقياسا

---

(1) د . شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصرية ص : 5 .

(2) يمكن الرجوع هُنا أيضا إلى « منهج البحث في تاريخ الأدب لـ لانسون » (وهو مرجع سابق) للوقوف على فكرة تميز الفنون إلى اتجاهاتها ومدارسها وأنواعها والعلاقات القائمة بينها . ص : 411 (المرجع السابق) .

فى حد ذاته فقد خصص لانسون نفسه فقرة للحدث عن دَوْر المؤلفات الضعيفة والمنسية فى مساعدتنا على اكتشاف أصالة الكُتَّاب الكبار [1] وهذا ما يفسر اهتمام الناقد العربى بمسألة تمييز الأعمال الروائية التافهة عن الأعمال الجيدة باعتبار أن هَذَا العمل نفْسه ، هو تطبيق لمقولة نَقْدَيةٍ محددة . وهو يقولُ فى هذا الصدد : « إن سلامة المنهج تتطلب استقراء هذه الأعمال جميعها ، و تتبعها واحدا واحدا ، مع أن بعضا منها - لتفاهته - لم يبق من وجوده إلا الاسم ، وبعض آخَر مما كُتِبَتْ له الحياة أتسم بالضحالة ، وهبوط المستوى ، وكان لابد حينئذ من القيام بعملية تصفية أساسُها الابقاءُ على ما انتجه الكُتّاب الذين تمرّسُوا بهذا الفَنِّ ، وكان لهم تأثير فيه » . [2]

يتبين مما سبق أن د . شفيع السيد قد حاول الاستفادة من المنهج التاريخى مُسْتَحْضرا كثيرا من تعليماته ، منها ما هو أساسى لأنه متصل بروح المنهج وبفلسفته الخاصة ، كالربط بين العمل الروائى والواقع التاريخى ، ومنها ما هو مُتَعَلِّقٌ بطريقة الممارسة النقدية . مع اهمال بعض التحذيرات التى سجلها الرواد فى الغرب ومنها خطأ الوقوع فى النظرة المرآوية التى تجعل الابداع يلاحق الواقع ، ولا يَدْخُل معه فى علاقة جدلية .

كان من بين الدارسين الذين تتلمذوا على د. عبد المحسن طه بدر : د . إبراهيم السعافين فقد قدَّمَ بحثا لنيل درجة لدكتوراه فى موضوع بعنوان « تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام (1870 - 1967) [3] باشراف : د . عبد المحسن نفسه . وجاءت الفقرة التى تحدث فيها الناقد عن منهجه وكأنها نسخة مطابقة لكلام أُسْتَاذِهِ ، مع ملاحظة شيئين :

- إضافةُ تصريح مُبَاشر بالمصدر الذى أخذ منه منهجه ، وهو بالطبع كتاب أستاذه .

- ثم مَيْلٌ واضح إلى بعض الأحكام المسبقة يدل على تواضع الوعى بدور المنهج عنده .

---

(1) المرجع السابق ص : 414 .

(2) شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصرية . ص 5 .

(3) د . إبراهيم السعافين : تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام (1870 - 1967) منشورات وزارة الثقافة والاعلام - العراق 1980 . ص : 8 .

ولنتأمل الآن هذه الفقرة التى جاءت على الشكل التالى :

« .... وكان المنهج الذى اَخْتَرْتُهُ فى هذه الدراسة يجمع بين المنهجين التاريخى ، والنقدى ، وذلك على غرار دراسة الدكتور عبد المحسن بدر الرائدة « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » . وقد استطاع هذا المنهج أن يقوم بالدور الذى اَصْطُنِع من أجله فى جَلاَء صورة تطور الرواية الحديثة فى بلاد الشّام ؛ فقد ظل التطور التاريخى بصورة عامة يُحَدِّدُ منهج الرواية ، وأن بدا ظهور هذه الروايات منسجما زمنيا مع تطور الرواية فنيا فى بعض الأحيان ، فإن لذلك تسويغه الذى عكفنا على إيضاحه وتفسيره من خلال البحث » .[1]

فبالاضافة إلى الاختيار الحرفي للتركيب المنهجى الذى أخذ به د . عبد المحسن طه بدر ، نجد كلاماً لا يمكن اعتبارُهُ إلا تعليقا مسبقا لا يُقَدِّمُ أية إضافة أساسية لتوضيح المنهج المتبع .

يتبَيّنُ هذا فى قوله :

« وقد استطاع هذا المنهج أن يقوم بالدور الذى اصطنع من أجله فى جَلاَء صورة تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام » إذ نلاحظ أنه يقدم هنا حكما مسبقا على نجاح التطبيق الذى قام به هو نَفْسُه فى دراسته للرواية العربية فى بلاد الشام دراسة تاريخية ، وتواضع هذا الحكم يأتى من كونه صادرا من صاحب العمل نفسه ، وهو كلام فى النهاية لا علاقة له بالتصور المنهجى ، لأنه مجرد تقويم قد نَعْتَبِرُهُ اطراء للعمل النقدى صادراً عن صاحبه . وفى محاولة اسناد النجاح هنا للمنهج ذاته اخفاء ملَّطفٌ للنوايا الذاتية ، لأن نجاح أى منهج على مستوى التطبيق أو عدم نجاحه لا يؤول فى نهاية الأمر إلا إلى الناقد نفسه .

ويرتبكُ مفهوم المنهج قليلاً عندما نراه يقول :

« فقد ظل التطور التاريخى بصورة عامة يحدد منهج الرواية » .

فالناقد يُداخل هنا بشكلٍ واضح بين المنْهَج بمعنى الأداة التى تمكن من تحليل العمل الفنى وربطه بالتاريخ كما هو الشأن بالنسبة للمنهج التاريخى ، وبين مفهوم محتوى[2]

(1) المرجع السابق .... ص :8 .

(2) لا يعنى المحتوى هنا المضمون أو المعنى ، ولكن يعنى . أحداث الرواية كما تُعرض علينا بواسطة المبنى .

الروايات المدروسة أو فى أحسن الأحوال بناءها الداخلى : فالمحتوى هنا له أيضا منهجه التاريخى الذى يلتقى بشكل ما فى نظر الناقد بمنهجه التاريخى الخاص . هنا يَتَدَاخَلُ المنهج التاريخى بالمحتوى التاريخى للروايات ، بحيث تظل الحدود بين منهج الدراسة ومحتوى الأعمال المدروسة غير واضحة .

هناك أخيرا « إضافة » لقضية متعلقة بالتطبيق يصح أن تكون فى الاستنتاجات لا فى المقدمات النظرية ، وهى مسألة انسجام ظهور الروايات فى بلاد الشام مع تطور الرواية فنياً ، فهى مسألة انسجام ظهور الروايات فى بلاد الشام مع تطور الرواية فنياً ، فهى مسألة لها ارتباط بالتحليل المباشر للأعمال الروائية ، كما أنها واحدة من جملة القضايا التى يمكن أن تواجه أىَّ دارس يَعْقِدُ مقارنة بين ظهور الروايات فى أى مَنْطقَةٍ من البلاد العربية وبين الخط التطوري الذى شهده ظهور الرواية الفنية فى الغرب .

وهكذا نلاحظ أن الكلام عن المنهج يتقلص إلى أن ينحصر فى سطرين أو ثلاثة من الفقرة التى أوردناها ، إذَا نَحْنُ حذفنا كل تلك الإضافات . وفى هذه الحالة لا يمكننا فى الواقع أن نتحدث عن تطور فى الخطاطة النظرية للمنهج التاريخى خصوصا إذا فُهِم من كلمة « تطور » تقدم إلى الأمام أو إضافة جديدة تُعَمِّقُ الوعى المنهجى .

نستطيع القول بأن الناقد يضيف بعض الهوامش « التوضيحية » فى فقرة موالية لا تَدْخل بأى حال من الأحوال فى صميم المنهج ، ولكنها على الأصح تصف كيفية تطبيقه على الروايات فى شكل شديد الإختصار لا نظفر معه بأية توضيحات فعلية ، بل ربما نجد مبررات إضافية تؤكد من جديد تواضع الرؤية المنهجية عند الناقد . يتضح ذلك مثلا فى قوله :

« وإذا كان عَرْضُنا لتطور الرواية قد ظهر من خلال مصطلحات مذهبية ، فإنه قد تم بِنَاءً على تغليب رؤية بعينها على فترة معينة راعينا فى اصطناعها الموضوعية .»(1)

وهكذا يقول الناقد من خلال اللاقول ، ويلتزم من خلال اللاالتزام وتمضى اللعبة النظرية هكذا :

---

(1) المرجع السابق .... ص :8 .

- « هناك أستخدام المصطلحات المذهبية بناء على تغليب رؤية بعينها » . الالتزام / القول .

- « راعينا فى اصطناعها الموضوعية ⟵ اللاَّلتزام / اللاَّقول .

فمن العسير جدا أن يقبل المتلقى تعايشا منطقيا بين استخدام مصطلحات مذهبية وتغليب رؤية بعينها إلى جانب القول بالموضوعية * .

أن الخطاب النقدى هنا ليس له طبيعة اقناعية بالمعنى الصحيح ، ولكنه يحيل إلى النزعة الخطابية التى تهدف استمالة المتلقى ولو عن طريق الجمع بِلُطْفٍ بين المتناقضات . ويعترى هذا الجزء « التوضيحى » ارتباك يرجع سَبَبُه الأساسى إلى عدم كفاية تبلور الأفكار ، وبالتالى إلى عدم اتضاح السند المنهجى المُعتمد عليه ؛ ذلك أنَّهُ عندما حاول الناقد « تحليل » كيفية تطبيق ما يسماه بالمنهج النقدى ، وهو ما اعتبره متعلقا بدراسة الجانب الفنى ، لم يُحَدِّدْ مَرْجِعَهُ المعرفى ، فظلت أفكاره فى هذا المجال تَقْتَصِرُ على وَصْفِ أخلاقيات البحث دون الاشارة إلى الأدوات :

« وقد كانت دراستُنا – من خلال هذه الرؤى – مهتمة بالجانب الفنى تَصْدُرُ فى حكمها عنه ، وتزن الروايات بميزانه فلا تتعسف فى فرض وجهة نظر مبيتية ، بل كانت الدراسة موضوعية داخلية ، تتحرى النصوص وتستقرئها ، ثم تُقَوِّمُها فى حيدة وانصاف ، لا يعرف التعصب أو الهوى ، ما استطاعت إلى ذلك سبيلا » .(1)

ونرى هنا كَيْفَ يُصبح الموضوع المدروس هُو مصدر المنهج المستخدم فى الدراسة ، وينبغى أن ننتبه جيدا إلى الضميرين العائدين على الجانب الفنى باعتباره موضوعا مع أنه يُقْصَدُ بها تحديد المنهج المتبع فى الدراسة . ولنتأمل مجدداً العبارة التالية :

« وقد كانت دراستنا من خلال هذه الرؤى – مهتمة بالجانب الفنى تصدر فى حكمها عنه ، وتزن الروايات بميزانه » .

وليس غريبا أن يُداخِلَ الناقدُ مجددا بَيْنَ الموضوع ، والمنهج ، وقد رأينا سابقا أنه لم يميز بيْنَ المنهج التاريخى كرؤية ، وبين الرواية باعتبارها تعكس التاريخ بأسلوبها الخاص .

---

* نقارن هنا أساسا بين « المذهبية » و « الموضوعية » . فهل يَصِحُّ أن يلتقيا فى حلبة تفكير منطقى ؟

(1) د . إبراهيم السعافين : « تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام (1870 - 1967) ص :8

ولن نُطيلَ بَعْدَ هذا فى تحليل باقى الفقرة التى أوردناها لأنها لا تحتوى فى جزئها الأخير إلا على وصف عام لطريقة تطبيق المنهج ، غايته الأساسية اظهار أن الدراسة ستلتزم « الموضوعية » و « الانصاف » و « البعد عن التعصب والهوى فى الأحكام » وهذا كلام له طبيعة التقويم الذاتى ولا يمكن أن يدخل فى مجال الخُطَّة المنهجية أو يضيف شيئا إلى التصور النظرى المقدم من طرف الناقد .

والملاحظة الأساسية التى ينبغى أن نسجلها بصدد تأمل الجانب المنهجى فى عمل د. السعافين ، هى أن الخلفية النظرية للمنهج التاريخى ، والنقدى (هكذا) قد أخذت تميل إلى التبسيط الشديد دون الاقرار بتمييز واضح بين الموضوع ، والأداة النظرية ، بالاضافة إلى استِخْدَامِ الخطابية ، مما أدى إلى التراجع عن تلْكَ الصورة الدقيقة المركزة إلى قدمها رائد المنهج التاريخى فى النقد الروائى د . عبد المحسن طه بدر .

لقد امتد التأثير الواضح للدكتور طه بدر إلى فترة متأخرة فظهرت مؤلفات نقدية فى أواخر السبعينات تعيد نفس الأطروحة المنهجية التى وضعها ذلك الناقد فى مؤخرة مقدمة كتابه ، فصاحب كتاب : « الرواية فى الأدب الفلسطينى » .[1] : د . أحمد أبو مطر يكتفى هو أيضا بوضع فقرة تكاد تكون تكرارا لما وضعه : طه بدر لولا بعض الكلمات التى اقتضاها سياق الرواية الفلسطينية التى تشكل متن الدراسة التطبيقية يقول :

« لذلك حاولت فى منهج الدراسة أن يَتَلاَزَمَ المنهجُ التاريخى مع المنهج النقدى ، فسواء على مستوى التطور الفنى للرواية ، أو على مستوى موضوعها ، كانت الظروف التاريخية تلعب دورا هاما ، وتظهر انعكاساتها واضحة فى الأسلوب والموضوع والمستوى ، على الرغم من كافة هذه الخصوصيات وبالذات ما يتعلق منها بنضالية الرواية الفلسطينية .[2]

ويلتقى د . أحمد أبو مطر ، مع د . إبراهيم السعافين فى كثير من الخصائص أهمها :

– الاختزال الشديد فى تقديم معالم المنهج المتَبع .

– الزوائد الكلامية (انظر زيادة كلمة « مستوي » مضافة إلى الأسلوب ،

(1) صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت .1980 .

(2) المرجع السابق – ص : 10

والموضوع . فأى مستوى يُقْصَدُ هنا ؟

– التركيز على أدَبِيَّات النقد أكثر من التركيز على أدوات التحليل : (فحاولنا قدر الامكان – أن تكون أحكامنا على الروايات نابعة من مستواها الفنى ، ومدى تلاحم الشكل والمضمون فيها ، لذلك كانت أحْكَامُنَا قاسية على بعض الروايات) .[1]

إن اقتضاب النظرة المنهجية نجد له نموذجا آخر عِنْدَ ناقد يُدْعَى : باقر جواد الزجاجى . فى كتاب له بعنوان : « الرواية العراقية وقضية الريف » .[2] بحيث لم يكن فى إمكان الناقد أن يقول شيئا عن المنهج المختار للدراسة ، وبدا وكأن التصريح بالمنهج ليس إلا واجبا تُمْليه المقدمة ، ولا يفرضه الحوار مع القارىء ، لذلك يقتصر فى تحديده للمنهج المتبع على ما يلى :

« وقد كان سبيلنا فى التعامل مع كل وتلك الأعمال ، هو رَصْدُ الظاهرة ، وتحليلها ، ومحاولة تقويم الأعمال التى تَأَثَّرت بها ، مُوضِّحين جوانب هذاالتأثر من حَيْثُ الشكل والْمضمون ، ومنتهجين فى ذلك المنهج النقدى التحليلى ، ضمن الاطار التاريخى .[3]

وأول ما يثير انتباهنا فى هذا التحديد هو مسألة اعتبار الرواية انعكاسا للواقع . فالظاهرة التاريخية أو الاجتماعية تُحَلَّلُ ، وبعد ذلك تُقَوَّمُ الأعمال المتأثرة بها .[4] وإذا كان الاطار التاريخى المشار إليه قد لقى ، مع هذه الفكرة تحديده ، « الكامل » فإن المنهج النقدى التحليلى بقى دون تحديد .

ولم يبتعد الناقدُ عن الفكرة الشائعة بين أغلب النقاد الروائيين الذين اتبعوا المنهج « التاريخى النقدى » ، والْمُتَمَثِّلَة فى المزج بين المنهج كرؤية ، وتصور فلسفى ، وبين طريقة انجاز الدراسة ، إذ يتحدث : « باقر جواد الزجاجى » أولا عن الطريقة باسم المنهج فيقول :

(وقد واجهتنا صعوبة كبيرة فى اختيارنا منهج الدراسة ، إذ أننا وَجَدْنَا أمامنا

---

(1) د . أحمد أبو مطر : الرواية فى الأدب الفلسطينى ص : 10 .

(2) صدر عن دار الرشيد للنشر – منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية 1980 .

(3) المرجع السابق :ص 9 : .

(4) أنظر اشارة صريحة أيضا إلى أن الرواية تكتفى بنقل الواقع المرجع السابق ص : 6 الفقرة : 2 .

شكلين مختلفين من الأعمال الروائية التى تَناولت هذا العالَم [*] من حيث قيمتها الفنية والفكرية ، وهذا ما اضطرنا إلى توزيعها إلى قسمين متمايزين) . [1]

ويمتد تأثير طه بدر إلى بداية الثمانينات ، فينشر د . إبراهيم حسين الفيومى رسالته الجامعية باشراف د . بَدْر نفسه دون أن يحقق فيها كبير تقدم من حيث التصور المنهجى ؛ فهو يعبر فى المُقدمة صراحة بأن مُشكلة اختيار المنهج سَبَّبَتْ له أرقا وحيرة لأنه لم يجد مصادر يعتمد عليها فى هذا الباب .[2] لذلك لجأ أخيرا إلى أستاذه د . طه بدر :

(فَأَخَذتُ – بعد مشاورة أستاذى الدكتور عبد المحسن بدر – بالمنهج القائم على المعالجة النقدية ، دون اغفال للسياق التاريخى (......) ، ويقوم هذا المنهج على حصر الروايات الصادرة فى كل مرحلة ، واختيار أفضل النماذج المتمثلة لهذه المرحلة ، وتحليلها فنيا ، وربطها بالمراحل السابقة واللاحقة .) [3]

هكذا تتحول مشكلة المنهج – وهى فى تَصَوُّرنَا مشكلة وجودية لها ارتباط وثيق بالباحث باعتباره فردا – محل مشاورة (هكذا) مع الأستاذ المشرف ، وقد كان الأولى أن تكون موضع نقاش – قد يكون حادا – لأن الحوار هنا يكون بين موقفين من العالم ، وفى أقل تقدير بين تصورين مختلفين لطبيعة الابداع المدروس ، ووظيفته .

وحتى فى حالة الالتقاء حول منهج واحد تبقى المشاكل المتعلقة بالجزئيات النظرية كافية لخلق حوار فعال لا مجرد « مشاورة » ، فالباحث فى هذه الحالة يبدو شديد السلبية بالنسبة لجانب جوهرى فى أىٍّ دراسة عن الابداع الأدبى ، وهُو جانب « التصور المنهجى » .

نستخلص من هذه الاطلالة على المقدمات النظرية لجملة من المؤلفات التى تَبَنَّى أصْحَابُها المنهج « التاريخى النقدى » ما يلى :

---

(1) باقر جواد الزجاجى : الرواية العراقية وقضية الريف ص : 7

(2) أد . إبراهيم حسين الفيومى : الواقعية فى الرواية الحديثة فى بلاد الشام (1939 - 1967) دار الفكر للنشر والتوزيع . عمان . 1983 . ص : 18 .

(*) يَقْصدُ عالَم الرِّيف .

(3) المرجع السابق .. ص : 19

* أن د . طه بدر : لعب دورا كبيرا فى شيوع هذا الاتجاه فى العالم العربى . لأنه كان أول من وضع مشكلة ضرورة توفر منهج لدراسة الرواية العربية ، ولأنه سهر عمليا من خلال اشرافه على عدد من الرسائل على نَشْرِ هذا الاتجاه ، وقد أكد بعضُ تلامذته - كما تبينا - اتِّبَاعَهُمْ لأستاذهم ، بحيث ظلت صيغة « المنهج التاريخى النقدى » مُحافظَةً على نفسها ، وأن فى أشكال مغايرة قليلا ، فى جل المؤلفات التى أشرنا إليها سلفاً . ونعقد هنا مقارنة مُجَدْوَلَةً تُقَرِّبُ هذه الحقيقة : (*) .

د . طه بدر	د . شفيع السيد	د . إبراهيم السعافين	د . أحمد أبو مطر	باقر جواد الزجاجى	د . إبراهيم الفيومى
المنهج التاريخى والمنهج النقدى ص : 10	التقييم ، واستكشاف المسارات ص : 3	المنهج الذى أخترته يجمع بين المنهجين التاريخى والنقدى ص : 8	تَلاَزُمُ المنهج التاريخي مع المنهج النقدى ص : 10	المنهج النقدى التحليلى ضمن الاطار التاريخى ص : 8	المعالجة النقدية دون اغفال للسياق التاريخى ص : 19
1963	1978	1980	1980	1980	1983

(*) نثبت كما هو مبينٌ أسْفَلَ الجَدْوَلَ تاريخ صدور الدراسة النقدية الروائية فى طبعتها الأولى ، لكى تتضح وتيرة التطور . كما نشير إلى الصفحات التى يرد فيها التحديد المنهجى .

ويلاحظ أن د . شفيع السيد يَنْفَرِدُ وَحْدَهُ بِتَغْيير كامل للصيغة الأولى مع أننا بَيَّنا سابقا أنه أعتبر دراسته استمرارا للمجهود الذى قَام به د طَه بدر ، كما أننا أوضحنا حرص هذا الناقد الشديد على تمثل جُل العناصر الأساسية التى وضعها رواد المنهج التاريخى على الأقل فى الجانب النظرى الذى كان موضوع تحليلنا حتى الآن . ويمكن القول بأن رِيَادَةَ د . طه بدر قد وجدت صورتها المنهجية القريبة من النضج . مع المقدمة النظرية التى وضعها : د . شفيع السيد ، بينما اقتصرت مقدمات النقاد الآخرين على التحديد اللفظى ، دون تفاصيل دالة على الخلفيات .

* تكاد جل المقدمات المنهجية التى درسناها تشترك فى إيجاز النظرة المنهجية . وكما لاحظنا اقتصرَ أَغْلَبُ النقاد على تسمية المنهج دون طرح أشكالياته الأساسية ؛ ولَمْ يُخْفِ البعْضُ شعورَهُ بالعَنَت ، والحيرة فى أختيار المنهج الذى يدرس به الأعمال الروائية ، إلى حد أنه التجأ إلى « المشاورة » كحل أخير . والاستنتاج الوحيد الذى يفرض نفسه هنا هو أن اطلاع النقاد « التلاميذ » على المناهج اقتصر على مقدمة الرائد الأول د . عبد المحسن طه بدر نَفْسه ، وهذا يعنى أيضا أن قائمة المراجع الأنجليزية التى وُضِعَتْ فى مؤخرة كُلِّ مُؤَلَّفٍ لم تتم الاستفادة المرجوة منها ومما يؤكد ذلك أن جميع المقدمات ، بدون استثناء ، تخلو تماما من الاحالات عليها أو حتى على الكتب الغربية المترجمة إلى اللغة العربية مما يتحدث عن قضايا متعلقة بنظرية الرواية .

* ولقد كان من الطبيعى – بالنظر إلى تواضع الثقافة المنهجية – أن يميل أحيانا بعضُ الدارسين إلى عدم التمييز بين المنهج بأعتباره تصورا فلسفيا ورؤية شمولية لطبيعة الرواية ووظيفتها وأداة للتحليل . وبين خُطَّة الدراسة ومراحلها .

* أن المنهج التاريخى الذى رأينا من خلال المقدمات السالفة لم يُنْظَرْ إليه البتة منفردا ، كما كانت تميل المدرسة الفرنسية لممارسته فلقد كانت تسمية المنهج واحدة لدى كوستاف لانسون ، بالرغم من أنه استفاد من النقد الانطباعى ، ولعل التَّسْمية المُركَّبَة التى لجأ إليها د . عبد المحسن طه بدر ومن جاؤوا بعده ترجع إلى التأثر المزدوج لهذا الرائد على الخصوص بالاتجاه التاريخى فى دراسة الرواية الانجليزية ، وبالاتجاه النقدى الجمالى الذى ظهرت فيه مؤلفات تهتم بالبنية الداخلية للأعمال الروائية ، ونشير هنا إلى كتاب : « مدخل إلى الرواية الأنجليزية د . أرنولد كيتل (A. Kettle) فى الجانب التاريخى ، وإلى كتاب : « بنية الرواية » لادوين موير

(E . Muir) فى الجانب الجمالى .[1] وهو ما أغنى ممارسة هذا المنهج فى العالم العربى ، لأنه مكنها من بعض أدوات التحليل .

* هناك اتفاق يكاد يكون تامًا على أن الرواية تتأثر بالواقع وأنها دائما تلاحق الأحداث ، وتعكسها [*] ولا تشير المقدمات إلى التفاعل المتبادل بين الواقع ، والفن الروائى ، مع أن رواد المنهج التاريخى أشاروا إلى دور الأدب فى تصوير آمال الهيئة الاجتماعية . وقد نتج عن هذا الاعتقاد ، ميلٌ واضح إلى جعل التاريخ مؤثرا ، والفن الروائى صورة متأثرة ، وكل الظواهر المضمونية والجمالية تُفَسَّرُ بالوقائع التاريخية .

* إن الجانب المنهجى الثانى الذى أُشِيرَ إليه بصفة : « النقدى » تَمَّ تَفْسِيرُهُ بأنه تركيزُ النَّظر على الخصائص الفنية ، ومع ذلك ظل الفن الروائىُّ بعيدا عن أن يُهْتَمَّ به فى المقدمات المنهجية ، لأنه لم يُنَاقَشْ باعتباره فَنًّا متميزا ، لَهُ خصوصياتٌ تجعلَه يختلف عن غيره من الفنون الأخرى . فلم تَتِم الاشَارةُ إلى مسائل متعلقة مثلا بنَظَرية الرواية . لذلك نلاحظ أن هذه الأبحاث التى كُتِبَتْ عن الرواية لم تتوفر على مداخل فى نظرية الفن الروائى .

* تتأكد لنا أيضاً النزعة الوثوقية فى هذا التنظير ؛ فالناقد التاريخى العربى يمتلك يقيناً بأنه عندما سيمارس منهجه سيقدم أولاً صوةَ أمينة » عن الواقع المحيط بالنصوص الروائية وحين يحلل هذه النصوص سيكون قد أكمل صورة هذه الحقيقة الموضوعية المنعكسة فى الفن .

والنص الروائى فى نظره هو عمل قابل للفهم لأنه رسالة موجهة للقارىء كى يطلع على محتواها ، لا أن يعيد إنتاجها من زاوية نظره الخاصة .

الجانب التطبيقى :

نُذَكِّرُ هنا بتلك الخطوات[1] التى اتبعناها فى جل دراساتنا فى النقد السردى ،

(1) انظر الاشارة إلى هاتين الكتابين فى قائمة المراجع الأجنبية من كتاب : د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر . دار المعارف 1968 . ص : 407 .

(*) وردت إشارة إلى تبادل التأثير بين الأدب والواقع فى مقدمة د. طه بدر ، غير أنها إشارة بقيت دون تأثير كبير لأن فكرة الانعكاس عنده كانت أقوى حتى فى المقدمة نفسها . انظر كتابه : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر . ص : 9 . وسنناقش مجددا هذه المسألة عند الدراسة التطبيقية لهذا الكتاب تحت عنوان : الأصداف .

(1) وضعت هذه الخطوات جوهانا ناتالى عندما تناولت بالتحليل مجموع من الدراسات كتبت حول « قطط » بدلير » . انظر كتابنا سحر الموضوع « وخاصة المدخل الخاص بمنهجية تعدد النقد . ص 5 ، وما بعدها .

وهي متعلقة بالأسئلة العملية المساعدة على التحليل ، أنها بمثابة ضوابط تُنَظِّمُ الدراسة ، وتُمكِّنُ من الاحاطة شبه التامة بالموضوع المدروس ، وتتعلق هذه الخطوات بضبط – الأهداف ، وتحديد المتن المدروس من طرف النا . وتتبع تحليله في جميع جوانبه : جانب الوصف ، والتنظيم ، والتأويل ، والتقويم الجمالي (*) واختبار الصحة. وقد أشرنا في أحد كتبنا (1) إلى أن الحدود بين هذه الخطوات غير صارمة ، لذلك سنحرص ، رغمْ هذا التفكيك الاجرائي ، على مراعاة الوحدة الكلية للأعمال المدروسة ، وذلك من أجل إقامة فهم شمولي لها .

(*) هذا الجانب هو من إضافتنا الخاصة لأن الناقدة المذكورة أغفلته بحكم اهتمامها بالنقد البنائي الذي لا يشغل نفسه بتحديد القيمة الفنية للأعمال المدروسة .

(1) « سحر الموضوع » (نفس المقدمة المنهجية الخاصة بنقد النقد) ص : 5 .

دراسة تطبيقية لكتاب
تطور الرواية العربية الحديثة
للدكتور عبد المحسن طه بدر

أ - الأهداف :

عبر د . طه بدر فى بداية مقدمته بشكل صريح أنه : لَمَالمسَهُ من نقص حاصل فى الاهتمام بالفن الروائى ، وجد الدافع إلى « تقديم صورة واضحة لتطور الرواية ، سواء أكان هذا التطور من الناحية الفنية أو التاريخية » [1].

ولا ينفصل هذا الهدف عن الرؤية المنهجية التى كان يتبناها . وقد عبر عن إيمانه بأن الفن والأدب ظاهرتان متطورتان . وإذا كان قد أشار هنا بالذات إلى العلاقة المتبادلة بين الأدب والواقع بحيث أن أَحَدَهُمَا يؤثر فى الآخر [2] ، فإنه عند توضيح المنهج المتبادل فى الدراسة لم يفصل الكلام عن هذا الجانب الأساسى ، ولذلك بقيت فكرة تبعية الأدب – ومنه الرواية – للواقع ، هى المُحَدِّدَ الرئيسيَّ فى تصوره النظرى . بل إن مسألة الانعكاس كانت ملحة فى هذا التصور ، فالرواية خاضعةٌ فى تَطَوُّرها إلى الظروف التاريخية ، سواء من حيث موضوعها أم من حيث أسلوبها . ولا بأس أن نعيد هنا ما قاله بصدد المنهج :

« وأستقر رأيي في النهاية على أختيار منهج يَجْمَعُ بين المنهج التاريخى والمَنْهَج النقدى ، لأننى مـا دُمْتُ أومن بالتطور ، فلا يمكننى أن أغفل تأثير الزمن فى تطور الرواية ، ولَمَّا كان هذا التطور لا يظهر إلاَّ منعكسا على موضوع الرواية والأسلوب الذى اتبعه مؤلفها فى كتابتها ، كان لابد للباحث من قياس هذا التطور على ضوء

(1) (2) د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (1870 - 1938) . دار المعارف . ط : 2 . 1968 . ص : 9 .

المقاييس النقدية ، ولذلك حاولْتُ فى تقسيم البحث وفى طريقة معالجته الجَمْعَ بين هذين العنصرين . ووجدتُ أن الجمع بينهما لا يتعارض مع واقع تطور الرواية العربية فى مصر إلا فى حالات نادرة حاولْتُ تبريرها » . (1)

الملاحظةُ الأساسية الأولى التى ينبغى تسجيلُها قبل مناقشة منهجه المحدَّد لأهداف الدراسة ، هى أن الرؤية التاريخية تهيمن على الرؤية « النقدية » . فمع أنه أشار إلى استخدام منهجين إلا أن المنهج الأول يبدو شموليا بحيث يحتوى المنهجَ الثانى ويُدْمِجُهُ فى سياقه ، فمَفْهُومُ التطور فى نظره ينعكس على موضوع الرواية ، وأسلوبها ؛ أى أنه يُحَدِّدُ الجانب الدلالى والجانب الجمالى . ومادام هذا الجانب الثانى يَقْتضى آستخدام « المقاييس النقدية » ، فان المنهج النقدى يكون خاضعا فى النهاية للمؤثرات التاريخية ، ومُؤَطَّراً فى سياقها . كلُّ هذا يؤكد الطابع التاريخى الغالب فى الرؤية المنهجية للناقد .

والآن يمكننا أن نتساءل عن مصادر المنهج عند الناقد . وإذا كنا لا نُلْقِى البال كثيرا لتصريحات الناقد ، وإنما نأخذها على سبيل الاستئناس ، فاننا مع ذلك نجده يسجل معرفته باللغة الأنجليزية ، مؤكداً أن آتصاله ببعض مناهج دراسة الرواية كان بسبب اطلاعه على المصادر الغربية . وهو يقول بهذا الصدد بعد أن سجل فَقْرَ الدراسات المنهجية فى العالم العربى :

« وقد حاولتُ ، مستعينا فى ذلك بمعرفتى باللغة الأنجليزية ، وهى النافذة الوحيدة التى أستطيعُ من خلالها أن أطل على الثقافة الأوربية ، أنْ أقْرأ ما آستطعت عن الرواية ، لَعلىَّ أستطيعُ بذلك أن أعَوِّضَ النقص الذى تواجهه بيئتُنا فى مثل هذه الدراسات ، والأبحاث) . (2)

ورغم ذلك كله فلا يمكننا أن نطمئن إلى أن تصوره للمنهج ، جاءهُ فقط من الثقافة الانكلوسكسونية . ونتحدث هنا على الخصوص عن المنهج التاريخى . وسنحاول أن نتبين الآن مجموع المصادر الحقيقية التى زودته بفكرة التطور فى دراسة الرواية العربية .

---

(1) المرجع السابق : ص : 10 .

(2) المرجع السابق : ص : 10 .

مصادر المنهج التاريخي عند الناقد :

إذا نحن آستفدنا من فكرة تأمل قائمة المراجع عند الناقد ، تلك التى أشارت إليها الناقدة « جوهانا ناتالى » ، فاننا نستطيع أن نتبين بعض الوضوح حول مسألة المصادر المنهجية التى اعتمدها فى تصوره للمنهج التاريخى ، وما يدفعنا إلى القيام بهذا العمل هو النقص الواضح فى تقديم المعلومات الكافية عن المنهج فى المقدمة المنهجية التى وضعها الناقدُ لكتابه .

إننا نجد بالفعل عند تأمل قائمة المراجع الأجنبية الواردة فى الفهارس بعض المؤلفات المتعلقة بالنظرة التاريخية أو الاجتماعية لعلاقة الرواية بالواقع ، منها :[2]

- « الرواية والأزمة العالمية » . لبوركوم .

The novel and the world's dilemma (Burgum B. E) .

- الرواية والشعب . لفوكس .

The novel and the people (Fox . R) .

- الرواية الفرنسية المعاصرة . لبنين .

The comtemporary French novel (penyne . H .)

- حياة الرواية ، لبريتشد .

The living novel (prittchett . V.s)

- الرواية منذ سنة 1939 . لريد

The novel since 1939 (Read . H)

- نشأة الرواية ، لوات

The rise of the novel (Watt . I)

فكل هذه العناوين تحمل معنى العلاقة بالتاريخ أو بقضايا الواقع بشكل عام . فمن علاقة الرواية بالأزمة العالمية إلى علاقة الرواية بالشعب إلى دراسة الرواية المعاصرة الفرنسية إلى الكلام عن حياة الرواية أو نشأة الرواية وغيرها .

---

(1) المرجع السابق : ص : 407 .

على أن قائمة المراجع تضم دراسات أخرى بعضها عن تاريخ الأدب بشكل عام . ككتاب :

الأدب الانجليزى والمجتمع لـ : ستيفان .

English litterature and Society (Stephen . L)

غير أننا نجد ضمنَ قائمة المراجع هذه ، كتَاباً لا يُوَضِّحُ عنوانُه طابعَ المنهج المُتَّبع فيه ، وهو متعلق بدراسة الفن الروائى ، وهو كتاب مشهور بعنوان :

مدخل للرواية الانجليزية لأرنولد كيتل

An introduction to the English novel (Kettele . A)

وقَدْ تُرْجِمَ الجزء الأول من هذا الكتاب إلى اللغة العربية فى سنة متأخرة كثيرا عن كتابة د . عبد المحسن طه لدراسته [1] ولهذا كان قد اعتمد على النص الأنجليزى . وعندما نتأمل هذا الكتاب نجد النزعة التاريخية تُطل علينا من الفقرة الأولى للإستهْلاَل الذى وُضِعَ فى البداية . يقول أرنولد كيتل :

« يُتَابِعُ هذا الكتاب ، والكتاب الذى يليه قصةَّ الرواية الانجليزية حتى يومنا الحاضر ، دون أن يكون الغرضُ من ذلك محاولة فى التاريخ . ولكن لأن الرواية ، مثْلُها مثْلَ الأشْكَال الأدبية الأخرى ، نتَاجُ « للتاريخ ، فَقَدْ حَاوَلتُ فى الجزأين الأولين أن اشير إلى شىء من التطور التاريخى للقصص ، وأن أتصدى – وان لم يكن بإجابة مُرْضية – للسؤالين الجوهرين : لماذا ظَهَرَتْ الرواية إطْلاَقاً ، ولماذا تَوَجَّبَ ظُهُورَها عندما ظَهَرَتْ » [2] .

ونجد عند « أرنولد كيتل » تصورا عاما للأدب قريبا مما صرح به د . طه بدر ، خصوصا ما يتعلق بربط الأدب بالواقع ، واعتباره جزءا منه ، وهو يستفيد أحيانا فى ذلك من أصول النقد الجمالى عند المنظرين الروس أمثال « بلنكسى » [3] وهذا يؤكد لنا أنه ليس من السهل دائما ضَبْطُ المصادر المتشعبة للمنهج عند الناقد د . طه بدر ، لأن تأثره مثلا بأرنولد كيتل أو غيره من نقاد الثقافة الأنجليزية لا يدل دائما على أن مصادره مُنْحَصِرَةٌ فى هذه الثقافة وحدها .

(1) ارنولد كيتل : مدخل إلى الرواية الأنجليزية (المجلد الأول) ترجمة هانى الراهب . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى . دمشق 1977 .

(2) المرجع السابق ...... ص : 5

(3) المرجع السابق .... ص 13

ولقد وردت فى قائمة المراجع العربية ، والمترجمة إلى العربية كُتُبٌ عامة تهتم بالتأريخ للأدب منها :

– تاريخ آداب اللغة العربية لجرجى زيدان .

– وكتاب : الآداب العربية فى القرن التاسع عشر لـ : لويس شيخو . والكاتبان معا لهما علاقة مع الحقل الثقافى الفرنسى ، وليس بعيدا أن تتسرب المؤثرات الثقافية الفرنسية – وخاصة ما يتعلق منها بالمنهج التاريخى – إلى الناقد د . عبد المحسن طه بدر . وفى هذا الصدد يجب أن نقف على مرجع يؤكد هذا التأثر ، فمن المراجع المترجمة عن الفرنسية . نجد كتاب :

– « الرومنطقية » لـ فان تيغيم ، وقد صدر مترجما منذ سنة 1956 ، وهو كتاب يفسر ظاهرة التيار الرومانسى فى فرنسا بعاملين آساسيين ؛ أحدهما ذاتى ، والآخر موضوعى ، العالم الذاتى يرجع إلى احساس مجموعة من الأدباء ، بأن ذوق عصرهم ينبغى أن يختلف عن أذواق المرحلة الكلاسيكية ، وهم يشكلون أساتذة قيام الحركة الرومانسية يترأسهم الأب الروحى لها ، وهو جان جاك روسو ، أما الأساتذة المباشرون فمنهم شاطو بريون ، (Chateaubriand) ومدام دوستال (Mme de Stdël) . وكان هَمُّ هؤلاء هو التعبير عن « روح » جديدة ، وتجديد أسلوب التخييل وطبيعة التعبير .(1)

–أما العالم الموضوعى فهو الذى حَفَّزَ ذلك الاحساس على الظهور ، ويتجلى فى التصور الحضارى العام الذى يصعب حصر العوامل المعقدة التى ساهمت فيه ، بما فيها العوامل الاقتصادية والسياسية (2) .

ولعل أثر هذا الكتاب بالذات يبدو واضحا من خلال الجانب التطبيقى فى مؤلف د . طه بدر ، وخاصة فى جانب القول بدور الاحساسات الفردية فى خلق التيارات الأدبية . وفى الحديث عن العوامل التاريخية باعتبارها سببا فى نشوء اتجاهات الأدب .

وليس من الضرورى التأكيد هنا على أن العاملان الذاتى والموضوعى يلعبان دورا أساسيا فى تحديد الأسس النظرية للاتجاه التاريخى فى النقد . ولقد تقدمت الاشارة

---

(1) Philippe Van Tiegem - Le romantisme français . Que sais - je ? N 123 . 1966 . P . 6 - 7

(2) Ibid .... P : 7 .

معنا إلى أن رائد هذا الاتجاه فى فرنسا « لانسون » كان دائما يحاول التوفيق بين العوامل الذاتية (مساهمات الأفراد) وبين العوامل الموضوعية (التى يعتبرها هو أيضا عوامل معقدة يصعب تحديدها) فى دراسة الظاهرة الأدبية .

هذه إذَنْ مَصَادرُ وخلفيات الهدف التأْريخى الذى اَختَارَ لَهُ أَيضاً منهجا تاريخيا تَأَثَّر فيه بالدرجة الأولى بالمصادر الإنجليزيةِ وفى الدرجة الثانية بالمصادر الفرنسية أن نلغى بالضرورة مصادر .

- مصادر المنهج الفنِّى عند المؤلف :

لقد سبق أن بينا بأن « المنهج النقدى » يُقْصَدُ به - عند المؤلف - منهج ينكب على دراسة الخصائص الأسلوبية والفنية للرواية ، أو ما سماه أيضا « الناحية الجمالية »[1] ولم يُقَدِّم الناقد أىَّ شيءٍ إضافى فى مقدمته ولا يخلو هذا من دلالة أبدا ، ولَسْنَا نُجازف بالرأى إذَا أُعتبرناً ذلك ، علامة واضحة على تواضع الجهاز النظرى وارجاء الكلام عن الأدوات الاجرائية المساعدة إلى حين الانتقال إلى التطبيق .

لقد بينا بما فيه الكفاية أن مصطلح « المنهج النقدى » لا يفى بالدلالة التى يَقْصدُ إليها د . طه بدر ؛ لأن صفة « النقدى » هى فى الواقع مُلاَزِمَةٌ لكل دراسة تهتَم بالأدب . وإذا كان المقصود من صفة « النقدى » عنده كما رأينا الاهتمام بالجانب الفنى والجمالى فى النص الروائى ، فإن الاتجاه الذى يبدو مقابلا لما أراده بهذه التسمية ، هو ما يطلق عليه : « النقد التحليلى « أو » النقد الفنى » (*) وهو منهج ازدهر فى أنجلترا وأمريكا مع بداية القرن العشرين متأثرا ببعض تعاليم كولوردج ، وخاصة بدعوته إلى استقلالية النقد بحيث يصبح غاية فى ذاته[2] .

ولقد كانت هناك علاقة بين « النقد التحليلى » وموجة « النقد الجديد » الذى ظهر بشكل واضح سنة 1941 (*) ، إذ يرى « وليم فان أكونور » (William Van O'connor)

---

(1) د طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر . انظر ص : 5 ثم ص : 10

(*) سيتبيَّنُ أننا أخذنا فيما بعد بتسمية « النقد الفنى » لأنها اَستُعْمِلَتْ عند النقاد الروائيين العرب الذين تبنوا هذا الاتجاه وعلى رأسهم نبيل راغب . وقد قدمنا تعريفا كاملا ومركزا عن الاتجاه الفنى فى نقد الرواية بانجلترا وهو النقد الذى كان له تاثير مباشر على هذا الناقد العربى بالخصوص . انظر كتابنا : بنية النص السردى ، وخاصة ما ورد تحت عنوان « المقاربة الفنية للسرد » ص : 13 ، وما بعدها .

(2) وليم فان اوكونور : النقد الأدبى (الأدب الأمريكى فى نصف قرن) . ترجمة صلاح أحمد إبراهيم . دار صادر . بيروت 1960 . ص : 258 .

(*) أنظر المحاولة التى قام بها : ماهر شفيق فريد للتعريف بالنقد الجديد تاريخيا فى كُتَيِّبه : « النقد الانجليزى الحديث » . (المكتبة الثقافية) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . 1970 . ص : 55 .

أن الميزة المشتركة بين أصحاب هذين الاتجاهين هي تعاطيهم (**التحليل المكثف للعمل الفني**[1] . ان واحدا فقط من بين اتباع د . طه بدر ، هو الذي أضاف صفة « التحليلي » لتمييز هذا المنهج ، وهو « باقر جواد الزجاجي » الذي قال بأنه استخدم (المنهج النقدي التحليلي ضمن الاطار التاريخي)[*] .

أن العودة إلى قوائم المراجع الأجنبية التي اعتمدها د . طه بدر تُوقِفُنَا على ثلاث مؤلفات ؛ صدر اثنان بأنجلترا والثالث بالولايات المتحدة الأمريكية ، وكلها تهتم بالجانب الفني أو الشكلي للفن الروائي ، ونلاحظ ذلك من عناوينها التالية :

– مظاهر الرواية لـ : فورستر .

(Foster E.M .) A Aspects of the Novel " . (London 1947) .

– فن القصة لهنري جيمس .

(H. James) the art of fictin . New Work . 1948 .

– بنية الرواية لادوين موير

(E . Muir) the structure of the novel . (London 1954)

أن عمل هنري جيمس هو في الأصل محاضرةٌ يَعُودُ تاريخ تقديمها إلى سنة 1884 ونُشِرتْ فيما بعد ضمن مجموعة من أعماله[2] .

وفي هذه المقالة تظهر بعض المعالم الرئيسية لتوَجُّهِه العام في النقد الذي يميل إلى النظر إلى الرواية باعتبارها فنا [3] .ولعل الميزة التي يُمَكِنُ أن نتصور د . طه بدر قد وجدها في عمل هذا الناقد هي أنه لا يفصل الرواية عن الحياة . أنه يجمع بشكل جديد بين علاقة الرواية بالتاريخ ، وكونها فنا دون أن يتقيد بصرامة النقاد المؤرخين

---

(1) المرجع السابق : ص : 232

(*) أنظر جدول المقارنة بين اتباع د . طه بدر في الجانب النظري من الكلام عن المنهج التاريخي في النقد الروائي العربي ؛ ص 141 من هذا الكتاب نفسه .

(2) جماعة من النقاد : نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث » ترجمة د . إنجيل بطرس سمعان . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . 1971 . ص : 69 .

(3) هنري جيمس : الفن الروائي ضمن المرجع السابق . ص : 74 وانظر المرجع الموالي ص : 92 .

أمثال لانسون أوتين[1] . وهو إذْ يقول بأن (الرواية انطباعٌ شخصى مباشر للحياة) [2] ينظر فى نفس الوقت إلى الرواية كوحدة عضوية ، وعضويتها الفنية تأتى من كونها تماثلُ طبيعة الحياة نفسها . يقول بهذا الصدد :

« الرواية شىء حى ، شىء واحد متصل مثل أى كائن حى آخر ، وبقَدْرِ ما تكون حيَّةً ، بقدر ما نجد فى رأيى أن **فى كل جزء من أجزائها شيئا من كلِ الأجزاء الأخرى »** [3] .

أن هنرى جيمس لا يؤمن بفكرة النظر إلى عناصر الرواية كوحدات يَفْضُلُ بَعْضُها البَعْضَ الآخر ؛ فالوصف ، والحوار ، والأحداث ، والسرد كلُّها عناصر متداخلة ومندمجة ، لأن لحظة الابداع لا تستطيع أنْ تَعْزِلَهَا واحداً ، واحداً :

« فكثيرا ما يتحدث النَّاس عن هذه الأشياء كما لو كانت أشياء متميزة بدرجة مدمرة بدلا من اندماج بعضها فى البعض الآخر فى كل لحظة ، وبدلا من كونها أجزاء متآلفة من مجهود واحد عام للتعبير . لا يمكننى أن أتصور **عملا انشائيا يوجد فى سلسلة من الكتل** ، ولا أن أعقل ، فى أية رواية جديرة بالمناقشة على الاطلاق ، قطعةً من الوصف لا تَهْدِفُ إلى السرد ، ولا لمسة من الحقيقة من أى نوع ، لا تشارك فى طبيعة الحدث ، ولاَ حدثا يَسْتَمِدُ أهميته من أى مصدر سوى المصدر العام والوحيد لنجاح العمل الفنى ، وهو كونه يمثل الحياة . »[4] .

ولقد أشار « وليم فان أوكونور ».(William Van O'connor) إلى أن هنرى جميس ، لم يكن يرى فى خلق تضاد بين « الواقعى » و « الحقيقى » ، وبين الجميل والنافع إلا فهماً خاطئا للعمل الأدبى .[5] .

ولقد لاحظنا عند تأمل الجانب النظرى فى مقدمة د . طه بدر أن الجمع بين الواقع / التاريخ وبين الفن / التحليل يهيمن على تصوره المنهجى ، رغم أننا لاحظنا أيضا أن

---

(1) انظر كتاب : وليم فإن اكونور : النقد الأدبى - الأدب الأمريكى فى نصف قرن) ص : 72 (وهو مرجع مذكور) .

(2) هنرى جيمس : الفن الروائى .... ص : 77 .

(3) المرجع السابق .... ص : 84

(4) المرجع السابق .... ص : 83 - 84 .

(5) و . ف أكونور : « النقد الأدبى الأمريكي فى نصف قرن » ..... ص : 89 . وهو مرجع مذكور .

الناقد لم يشرح خلفيات المنهج الذى قدمه ، ولم يستفد بشكل مباشر من كتاب هنرى جيمس ، على الرغم من أنه سجله ضمن لائحة المراجع [*] .

ومن المراجع الأساسية التى يمكن أن تشد انتباهنا أيضا نجد كتاب : « بنية الرواية » ، لادوين موير ، وهو كتاب اشتهر كثيرا فى الشرق العربى لأنه تُرجم فيما بعد [1] . واستفاد منه نقاد كثيرون . إلا أن د . طه بدر اطلع عليها – حسب ما ورد فى قائمة المراجع – بالأصل الإنجليزى . ومع أن « ادوين موير » يميل إلى الدراسة الشكلية إلا أنه لا يقطع كل صلة بالواقع ، ففى الفصل الأول يتحدث عن نَمطَيْن من الرواية : رواية الحدث ، ورواية الشخصية ، كما يتحدث فى الفصل الثانى عن الرواية الدرامية ، ويخصص فَصْلا للزمن والمكان ، وفصلا للوقائع ، أما الفصل الأخير فَمُخَصَّصٌ لرواية الحقبة [2] . وإذا كانت هذه التقسيمات تبدو موجهة إلى عالم الرواية الداخلى فهى لا تخلو من إحالات على الواقع ، ففى الفصل الثاني المخصص لدراسة الرواية الدرامية ، يتحدث عن التوازن الذى ينبغى أن يحدث فى الرواية بين شروط الحبكة القصصية وديناميه الحياة فيقول :

أن « خطوط الحدث لابد لها أن تُخَطَّطْ ، ولكن الحياة تفرقها وتُحَوِّلُها دائما عن مجراها منتجة تآكُل المعالم . » [3]

وهذا يذكرنا بما رأيْنَاهُ عند « هنرى جيمس » فى محاولته إقامة التوازن بين الفن ومتطلباته ، وبين عفوية الحياة وتلقائيتها .

(*) ليست هناك اشارة اطلاقا لهذا المرجع فى هوامش الكتاب الداخلية ، وعلى العموم فإن أغلب المراجع الأجنبية المذكورة فى قائمة آخر الكتاب لم يُشِرْ إليها فى الهوامش الداخلية ولا فى المتن نفسه . وهذا الأمر يثير كثيرا من التساؤلات المشروعة .

(1) ترجمة بعنوان : « بناء الرواية » إبراهيم الصيرفى . ط . 1 . القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة 1965 .

(2) انظر محتويات الكتاب كما جاءت فى الطبعة الأنجليزية :

Edwin Muir ; the structure of the novel . A Harbinger Book . New York P : 5

(دون الاشارة إلى سنة الطبع) .

(3) ادوين موير : بناء الرواية . ترجمة ابراهيم الصيرفى . الدار المصرية للتأليف والترجمة ط : 1 . 1965 . ص 43 .

وليس هناك شيء آخر يمكن أن يُفَسِّرَ الجَمْعَ بين المنهج التاريخي ، والمنهج « النقدي » في كتاب د . طه بدر ، غَيْرَ ما رأيناه عند هاذين الناقدين مع أنهما يُصَنَّفَانِ في إطار التيار الوصفي التحليلي .

ونظرا لأن تأثير « موير » بالخصوص في عمل د . طه بدر يبدو واضحا من خلال التطبيق ؛ فإننا سوف نعود إليه كلما دعت الحاجة إلى ذلك . ونكتفي هنا بتسجيل ملاحظة أساسية وردت عن كتاب « موير » في موسوعة المصطلح النقدي [1] من شأنها أن تقدم لنا تحديدا دقيقا لطبيعة المنهج الذي آتبعه هذا الناقد ، خصوصا وأن هذا التحديد سيُفيدنا كثيرا في فهم طبيعة الأسس النقدية التي اعتمدها د . طه بدر . ذلك أن « موير » في حقيقة الأمر لم يكن يمتلك أدوات علمية شبيهة بتلك التي تَوَلَّدَتْ في حقل البحث الشكلاني أو البنائي المعاصر لكي يدرس العالم الداخلي للعمل الروائي بكثير من الصرامة العلمية رغم أن موير نفسه يؤكد في الفصل الأول من كتابه على أن عمله يهتم بأنواع البناء الروائي كاشفا عن القوانين التي تعمل في كل منها مع إيجاد المبرر الجمالي لتلك القوانين ومحاولاً تبيان أن هذه القوانين تنبع من ضرورة عامة وتستهدي بمبدأ عام .[2] وقد وُصِفَتْ بعض مقاطع كتابه بالضبابية كما شُبِّهَ بأرسطو الذي لم يَكُنْ يعتمد على شيء محدد في الحديث عن « روح » العمل الذي بلغ درجة عالية من الاتقان . بالاضافة إلى أن موير – وفق هذا الانتقاد – كان يهتدي في نهاية المطاف بذوقه الشخصي [3] ، وهذا ما يجعل في نظرنا الأسس النقدية التي اعتمد عليها د . طه بدر قريبة من مُمَارَسَة جمالية لها طابع ذاتي في المقام الأول .

وسنتبين ذلك عن قُرْبٍ عند دراسة الجانب التطبيقي من كتابه .

هذه إذن نَظْرَةٌ عن بعض المصادر التي قَدْ يكون د . طه بدر آستفاد منها ، ولن نتأكد من هذه الاستفادة إلا عند الانتقال إلى جانب الممارسة ما دامت المقدمة تكتفي

(1) جماعة من النقاد الانجليز : « موسوعة المصطلح النقدي » ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر المجلد : 3 . ط : 1 . 1983 .

(2) ادوين موير : بناء الرواية . ترجمة ابراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف والترجمة . ط 1 . 1965 . ص :3 ولمزيد من الاطلاع على خصائص النقد الفني الروائي عند موير يمكن الرجوع إلى ما قلناه لاحقا في بداية الفصل 5 . تحت عنوان : النقد الروائي الفني .

(3) موسوعة المصطلح النقدي ص : 502 - 503 . (مرجع مذكور) .

بالاشارة إلى المنهج دون تفصيلات أخرى يمكنها أن تقدم صورة عن مدى تمثل الناقد لمصادره المثبتة فى نهاية البحث .

ب – المتن :

يتناول الكتاب متنا روائيا يصعب تحديده ، لأنه ممتد خلال فترة طويلة تناهز ثمانا وستين سنة أى من سنة (1870 إلى سنة 1938) . والملاحظة الأساسية التى ينبغى أن نسجلها قبل كل مناقشة لطبيعة المتن هى أنه متن متعدد النماذج ، فإذا نحن استثنينا الروايات التى ذُكِرَتْ فقط فى معرض الدراسة دون تعليق أو تحليل ، فإننا نجد حوالى 61 رواية تتراوح دراستها بين التعليق القصير الذى لا يتجاوز فى أدنى الحالات سطرين ، إلى أن يمتد خلال صفحات ، وخاصة فى القسم الأخير من الدراسة .

هذا العدد الهائل من النصوص الروائية المُكَوِّنَة للمتن الدراسى يَسْمَحُ لنا بوضع سؤال جوهرى ، وهو إلى أىِّ حَدٍّ يمكن للناقد – مهما كانت أداته المنهجية دقيقة التحديد ، ومهما كان الجهد المبذول فى التَّحَكُّم فى المادة – أن يسيطر على موضوعه ويقدم دراسة تتوفر على أدنى الشروط التى تؤهلها لأن تَكْتُبَ تاريخ تطور الرواية من حيث المضامين ، ومن حيث الأشكال ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال هنا ليست من اهتمامنا ، ونحن نتحدث فقط عن طبيعة المتن المختار ، لذلك سنحاول الاجابة عنها عند الانتقال إلى النقطة (جـ) وهى المتعلقة « بالممارسة النقدية » .

ونقدم الان بعض الملاحظات التالية عن طبيعة المتن المدروس . وكيفية توزيعه على فصول الدراسة :

* – أن توزيع المتن المدروس على فصول الكتاب يُقَدِّمُ لنا بعض الايضاحات المفيدة عن الكيفية التى تَعَامَلَ بها الناقدُ مع موضوعه ؛ سنلاحظ مثلا أن عدد الروايات المدروسة فى كل فصل يتفاوت كثيرا ، بحيث تَتَعَدَّدُ النماذج فى فصول الباب الأول مع قلة الصفحات المرصودة لها ، بينما تقل النماذج الروائية المدروسة فى فصول الباب الثانى مع كثرة الصفحات المخصصة لها . وهذا يبين لنا أن الناقد ينطلق فى هذا التوزيع من تَصَوُّرٍ محدد يعطى الأهمية فيه لنُصُوصِ البَابِ الثانى ، بينما لا تَلْقَى رواياتُ الباب الأول نفس الأهمية . ولكى نتبين حقيقة التوزيع الذى أقامه الناقد للمتن الروائى المدروس نَضَع الجدول التالى قصد التوضيح :

	الباب الأول		الباب الثانى		
	فصل 1	فصل 2	فصل 1	فصل 2	فصل 3
عدد الروايات المدروسة	16 روايات	32 رواية	هذا الفصل خَصَّصَهُ الناقدُ لدراسة عوامل ظهور الرواية الفنية فَقَط	4 روايات	7 روايات
الحيز	من ص 49 إلى 115	من 116 إلى 184		من 211 إلى 277	من 278 إلى 399
عدد الصفحات	67 صفحة	69 صفحة		67 صفحة	121
النسبة	4,18 صفحات للرواية الواحدة	2,15 ص للرواية الواحدة		16,5 ص للرواية الواحدة	17,28 ص للرواية الواحدة

وننبه هنا إلى أن روايتين أخريين وردتا فى غير موضع من الفصل الثالث من الباب الثانى ، إلا أنهما كانتا مَرْجِعاً فحسب من أجل تقديم معلومات عن الروائيين الذين ساهموا فى التيار المدروس وهو تيار رواية الترجمة الذاتية .[1]

تتبين لنا من خلال الجدول السابق بوضوح تام نسبة اهتمام الكاتب بالنصوص المدروسة ، وخطاطة توزيعها على مجموع الدراسة وتتراجعُ نسبة الاهتمام خاصة فى الفصل الثانى من الباب الأول الذى تبلغ فيه نسبة الروايات المدروسة أعلى درجة لها بينما يتدنى عدد الصفحات المرصودة لتبلغ أقل حجم وهو (2.15 صفحة) للرواية الواحدة .

إن لهذا التوزيع دلالَتَهُ بالنسبة للتقسيم الموضوعاتى / الفنى Thématique et Esthétique الذى أقامه الناقد ؛ فالباب الأول يدرس الروايات

(1) انظر على سبيل المثال الصفحات التالية فى كتاب د . طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر : 279 - 282 - 285 - 290 - 291 حيث تَمَّت الاشارةُ إلى عودة الروح ، وزهرة العمر لتوفيق الحكيم ، باعتبارهما مرجعا لدراسة الشخصية المبدعة .

التعليمية وروايات التسلية والترفيه [1] ، والباب الثانى يدرس ما يسميه الناقد بالروايات الفنية[2] . وعنوان الباب الثانى يقدم تأويلا إضافيا لعنوان الباب الأول ؛ فإذا كانت الروايات المدروسة فى هذا الباب تعليمية أو ترفيهية فهى إضافة إلى ذلك روايات **غير فنية** ، ألا نجد فى هذا مبررا كافيا للاختصار الذى لحق دراسة النصوص الروائية فى هذا الباب ؟ ! وخصوصا فى الفصل الثانى . سنتبين أيضا بعض الحقيقة فى هذه المسألة أثناء الخطوة الموالية من دراستنا لكتاب د . طه بدر .

* – مع أن الكتاب يَحْصرُ اهتمامه – من خلال عنوانه – فى الرواية العربية فى مصر . فإننا نجد الكتاب تعرض لبعض الروايات المترجمة مع بعض التعليق كماحصل مع الروايات الغربية التالية :

– « وقائع تلماك » وهى ترجمة لرواية الكاتب الفرنسى فنيلون (Fénelon) : مغامرات تلماك (1699) انجزها رفاعة الطهطاوى (صفحات : 52 - 57 - 58 - 59) [*]

– « جافيت يبحث عن أب » وهى رواية لفرديريك مارييت ترجمها إلى العربية أحمد حافظ عوَض ، وخصها الناقد طه بدر بتعليق قصير (ص : 133) .

– « غادة الكاميليا » ، لألكسندر دوماس »

– آلام فرتر » ، للشاعر الألمانى « غوته » .

ويعلق د . طه بدر على الروايتين معا فى فقرة صغيرة (انظر ص : 170) .

ونسجل هنا أن المتن المدروس فى هذا الكتاب لا ينْحَصرُ فى الرواية العربية بمصر ، وإنما يتجاوزه إلى الروايات الغربية . وإذا كان الناقد يتعرض لبعض النصوص الروائية لكتاب لبنانيين ، كرواية « قلب الرجل » لـ : « لبيبة هاشم » ، ويشير الناقد نفسه إلى أن هذه الكاتبة لبنانية ، (ص : 158) ، وكرواية « حسن العواقب أو ذات الخِدْر » لزينب فواز (ص : 148) ، نقول إذا كان الناقد يتعرض لهاتين الروايتين ، فلأن المؤلفتين ، رغم كونهما من أصل لبنانى هاجرتا واستقرتا بمصر ،

---

(1) انظر المرجع السابق ص : 49 و 116 .

(2) المرجع السابق ص : 185 .

* عندما تتعدد الاحالة على النصوص المدروسة ، نلجأ ، طلبا للاقتصاد فى حجم الهوامش ، إلى إثبات صفحات الاحالة داخل متن دراستنا نفسه .

وكان كل مجهودهما الابداعى نتاجا مصريا [1]. وجميع روايات جرجى زيدان تخضع لنفس المقياس .

* تتفاوت طبيعة المتن الروائى المختار للدراسة من الناحية الفنية ، إذ نصادف فى الباب الأول بعض النماذج التى يرى الناقد نفسه أنها عديمة القيمة الجمالية ، ومع ذلك فهو يُدْرِجُها ضمن النصوص المدروسة . ومن هذه الروايات :

– (البائعة الحسناء) لأحمد حنفى (1922) (ص : 175) .

– (مملكة الغرام) لمحمود محمد الصرفى (1926) (ص : 177) .

– (دولت ، أو الوفاء الأبدى) لعيسى محمد السباعى (1933) (ص : 176) .

– (مصر الحرة أو أشبال الثورة) لمحمد أمين حسونة (1931) (ص : 177) .

يقول الناقد عن رواية عيسى محمد السباعى :

(والمؤلف لا يكشف فى روايته عن سذاجة شديدة تتصل بادراكه للحياة فحسب ، ولكنها تنسحب أيضا على فَنِّه الروائى .) (ص : 176) .

وعدم انتقاء النصوص الروائية فى الفصل الثانى من الباب الأول ، يؤكد أن غاية الباحث لم تكن فى هذا الجزء بالذات هى التحليل الجمالى بقدر ما كانت رصدا تاريخيا لحركة المد الروائى الذى شهدته نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فى مصر بشكل خاص .

على أن الاهتمام بالنصوص « الرديئة » قد يحمل غاية أخرى هى إثْبَات ظهور الرواية الفنية فيما بعد عن طريق المقارنة . « أى مقارنة اللاحق بالسابق) .

ونسجل الآن أهم الملاحظات التى استخلصناها من دراستنا لطبيعة المتن :

– اتساع المتن ، وتعدد النماذج فيه .

– عدم توازن توزيعه على حجم الدراسة [2]

---

(1) انظر تعريفا موجزا بهاتين الروائتيتين فى كتاب د . محمد يوسف نجم : « القصة فى الأدب العربى الحديث (1870 - 1914) ط : 3 . 1966 . دار الثقافة بيروت . ص : 130 . وص : 133 .

(2) انظر الجدول الذى بينا فيه سابقا سبب هذا التوزيع ، وحجم الدراسة المخصص لكل رواية فى مختلف فصول الكتاب .

- تجاوز الحدود المرصودة للدراسة بادماج بعض النصوص الغربية المترجمة ، بغاية المقارنة فى الغالب .

- ينحصر المتن الروائى العربى المدروس فى نموذج الرواية المصرية ، بما فى ذلك ما كتبه الروائيون اللبنانيون المقيمون فى مصر كجرجى زيدان ، ولبيبة هاشم ، وزينب فواز .

جـ - الممارسة النقدية فى كتاب د . طه بدر :

يُعْتَبَرُ مانكتبه تحت هذا العنوان جوهر دراستنا لكتاب هذا الناقد ، لأننا سنتتبع هنا جميع الخطوات العملية للممارسة النقدية التى قام بها ، مبرزين خصائص تعامله مع النصوص بما فى ذلك مستويات هذا التعامل ، غير غافلين عن الجهاز المفاهيمى المرصود للتحليل ، سواء بشكل مباشر أو بشكل ضمنى .

1 - الوصف :

فى إطار الوصف العام الذى قدمه الناقد للمتن الروائى فى أشكاله المتعددة نتعرض أولا لمسألة التصنيف الذى أقامه ؛ ذلك أنه اعتمد فى تقسيم كتابه على تصنيفات أولية مفترضة تقوم على أساس تيماتيكى (thématique) بالدرجة الأولى ، مع أن بعض صيغ هذه التصنيفات توحى بأن هناك مبدأ آخر للتصنيف يَقُومُ على أساس جمالى (Esthétique) ، مثل صيغة « الرواية التحليلية » .

يخضع الباب الأول بِفصلَيْه معا للتصنيف الستيماتيكى . ورغم وجود تقسيمات فرعية ، فإننا نرى أن المتن الروائى المدروس فى هذا الباب يتوزع على صنفين أساسين : الروايات التعليمية ، وروايات التسلية والترفيه .

وقد اعتمد الناقد فى تَحْدِيدِه لكل صنف على عنصرين أساسيين :

- عنصر ذاتى متعلق بالمقاصد التى استهدفها المبدع نفسه من عمله الروائى ، ويحتكم الناقد هنا إلى الرغبات الذاتية كما يصرح بها الروائيون أنفسهم ، فرفاعة الطهطاوى فى نظر الناقد يكتب رواية « تخليص الابريز فى تخليص باريز » لتكون نافعة لمن يريد أن يطلع على غرائب ، وأخبار عالم الافرنج ، ويستند الناقد على تصريح المبدع نفسه عندما يقول :

« فلما رُسِمَ اسْمي في جملة المسافرين ، وعَزَمْتُ على التوجُّه ، أشار عليَّ بَعْضُ الأقارب والمُحِبِّين ، لا سيما شيخنا العطار (......) أن أنبه على ما يقع في هذه السفرة ، وعلى ما أراه ، وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة ليكون نافعا في كشف القناع عن هذه البقاع » . (ص : 53) .

كما يعتمد الناقد أيضا على تصريح الكاتب عندما يريد اثبات الصفة التعليمية لرواية تليماك فيقول (أي الناقد) :

« لم يكن دافعه إلى ترجمتها ما فيها من عناصر روائية ، ولكنه ترجمها لما اشتملت عليه من المعاني الحسنة ، مما هو نصائح للملوك والحكام ، ومواعظ لتحسين سلوك عامة الناس ، تارة بالتصريح ، وطورا بالتوضيح » . (ص :52) .

إن الرغبة الذاتية للكُتّاب ، تلَقّى اهتماما بالغا لدى د . طه بدر في تحديد كثير من الخصائص التي تتميز بها الروايات المدروسة ، وتساهم الرغبة الذاتية هنا - كما هو واضح - في تحديد النوع الروائي (*) .

فالرغبة في التعليم ، والتصريحُ بهذه الرغبة يكفيان لوصف الرواية بأنها تنتمي إلى التيار التعليمي . ونجد لدى الناقد تأكيدا صريحا لهذا الجانب عندما يقول :

« وكانَتْ جُهُودُ رفاعة ، وعلى مبارك في تقديم البنور الأولى للرواية التعليمية تعبيرا عن رغبتها هذه في تعليم مواطنيهما . » (ص : 52).

- أما العنصر الموضوعي في التصنيف التماتيكي فَيَعْتَمِدُ على الخصائص الداخلية للعمل الروائي ، وأبْرَزُهَا « المضامين » ، فبالنسبة للرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه ، تتوفر في ذاتها على جملة عناصر متصلة بهذين الموضوعين ، ويضاف إلى هذا التحديد ملاحظة أساسية متعلقة بالشكل أهمها ميل هذين النوعين الروائين إلى اهمال العناصر الفنية الروائية .

ويقيم الناقد ، لذلك مقياسا يبدو آليا في نظرته إلى خصائص الروايات المدروسة . فهو يجعل من أهم خصائص الرواية التعليمية مثلا ، عدم الاهتمام بالعناصر

(*) نلاحظ هنا أن الأسباب الذاتية بما في ذلك الرغبات والاحساسات تُعطي المشروعية الكاملة - في نظر الناقد - لتحديد خصائص النوع - وهنا لايتم الفصل بين الذات والموضوع . أي بين السبب والنتيجة .

الروائية ، وكأنه يقدم شبه تعريف لهذا النوع ، بحيث أنه كلما قلت أهمية العناصر الفنية كان الحرص أشد على الغرض التعليمي :

« وإذا كانت الرواية التعليمية تتميز بعدم الاهتمام بالعناصر الروائية حرصا على هدفها التعليمي ، فإن كِتَاب تخليص الإبريز ، يتميز بأنه يُغْفِلُ العناصر الروائية إغفالا تامًا » . (ص : 54) .

تظهر الآلية والصرامة في تصنيفات الناقد ، عندما نراه يُصَنِّفُ النوع الأول مثلا من التيار التعليمي بأنه « تيار تعليمي خالص [*] » [1] وهذه نظرة مطلقة ليس من اليسير الدفاع عنها ، ولذلك سنجد في تحليله بعض المفارقات التي تقوض مفهوم النوع الروائي الخالص ، وسنتبين ذلك فيما بعد .

قُلْنَا إِنَّ بعض صيغ التصنيف توحي بأنها خاضعة لمقياس جمالي ، ففي الباب الثاني يخصص الناقد الفصل الثاني لدراسة ما سماه الرواية التحليلية ، وبالنظر إلى أن التحليل هو أداة ، وليس موضوعا فإن أي قارئ سيعتقد أن التصنيف خاضع هنا لمقياس شكلي ، غير أنه يتبين فيما بعد أن التأويل الذي يأخذ به د . طه بدر لصيغة « التحليل » يتجه إلى مضمون الرواية أكثر مما يتجه إلى بنائها الشكلي ، لأنه لا يتناول الخصائص الدقيقة التي يقوم عليها التحليل في الروايات المَدْرُوسَةُ ، بقدر ما يركز اهتمامه على الموضوعات التي تخضع للتحليل ، ولهذا تتحول هذه الخاصية الجمالية في المظهر إلى خاصية تيماتية في العمق ، إنَّ الجانب الجمالي الوحيد المُعْتَمَد في هذا التصنيف ، وخاصة بالنسبة للرواية التحليلية التي نتحدث عنها الآن هو إِثْبَاتُ القيمة الفنية للروايات التحليلية ، وهو عكس المقياس الذي وصفه بالنسبة لروايتي التعليم ، والتسلية ويظهر ذلك واضحا من عنوان الباب الثاني الذي يحتوي الرواية التحليلية ، ورواية السيرة الذاتية .

يَتَأَكَّدُ المنزع التيماتي في تحديد صنف الرواية التحليلية ، في التفسير الذي يقدمه الناقد لهذه التسمية ، وهو تفسير يأخذ شكلين :

(*) يمكن اعتبار مثل هذه الأحكام ذات طبعة ميتافزيقية ، ويمكن أن تكون غير مقبولة من قبل النقد الذي يطمح إلى أن يكون موضوعيا أي قريبا من العلم .

(1) عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر . ص : 51 .

* **الاهتمام بالشخصية الوطنية ، وابرازها وتحليلها :**

يتحدث الناقد عن الروائيين الذين ساهموا فى الرواية التحليلية وهم : طاهر لاشين ، وعيسى عبيد، ومحمود تيمور ، فيقول :

« اتجه أدباؤنا الثلاثة بتأثير الثورة القومية سنة 1919 إلى محاولة إثبات الشخصية المصرية فى المجال الأدبى » . (ص : 214) .

وتتعدد الصيغ المشابهة إما على لسان الناقد نفسه أو اعتماداً على آراء الروائيين أنفسهم أخذا بمبدأ العنصر الذاتى فى تحديد خصائص الروايات المَدْروسَة ونَستعرض هنا بعض هذه الصيغ لإدراك مدى إلحَاحِهَا على الناقد وهو يتحدث عما سماه الرواية التحليلية :

- « فغايتنا (.....) إيجاد أدب مصرى عصرى خاص بنا ، وموسوم بطابع شخصيتنا وأخلاقنا » (ص : 214) .
- « فلم تعد غاية الرواية تعليم القارىء أو تسليته أو الترفيه عنه ، بل أصبحت الغايةُ مِنْهَا التعبير عن الشخصية المستقلة للبيئة ، والارتباط بالواقع » (ص : 214) .
- « ابراز الشخصية المصرية » . (ص : 215) .

* **الاهتمام بمُختلف أنماط الشخصيات التى توجد فى المجتمع المصرى :**

أن مفهوم الشخصية السابق ، يبدو عاما ، ومتصلا بالنزعة الوطنية ، وقد رأينا أن الناقد تحدث عن الشخصية المصرية هكذا بشكل عام ، كما تَحَدَّثَ عن ماسماه « الشخصية المستقلة للبيئة » . أما المفهوم التيماتيكى الثانى الذى اعتَمدَهُ فى تحديد مدلول الرواية التحليلية فهو متصل بالشخصية بمعناها الذاتى : أى الاهتمام بأنماط السلوك ، والطبائع لدى الأفراد الذين يعيشون فى الواقع المصرى بما فى استبطان عالمهم النفسى ، بحيث يكون التحليل أداة أساسية فى يد المبدع لتحقيق صورة متكاملة عن هذه الشخصيات . ويوضح الناقد تصوره هذا على الشكل التالى :

« وكان من نتيجة عجزهم عن الاحساس العميق بالبيئة والنظرة الشاملة لها –

يقصد الروائيين الذين مَثّلوا هذا الاتجاه ، وهم : طاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، وعيسى عبيد » .

أنهم اقتصروا فى رواياتهم على الاهتمام بشخصية واحدة أو شخصيتين على الأكثر : فيلتقطون الشخصية من البيئة ، ويفصلونها عنها ، ويحاولون تقييم تحليل لها ، وأصبحت رواياتهم لذلك من نوع رواية الشخصية التى أشرنا إليها فى الفصل الأول » . (ص : 239) .

ولا ننسى هنا أن الناقد استمد مفهوم الرواية التحليلية هنا من النقاد الغربيين الذين وردت أسماء كتبهم فى الفصل الأول من الباب الثانى ، وخاصة عندما كان الناقد » د . طه بدر » يحدد مفهوم « الرواية الفنية » ودور الاهتمام بالشخصية فى ظهورها ، إذْ نَجِدُ الحالات على كل من « إدوين موير » و« واط Watt » وليدل Liddel " .

بعد أن بينا الآن كيف صنف الناقد أنماط الروايات المدروسة نريد أن نناقش هنا قيمة هذا التصنيف ، ونستخدم فى هذا الاطار مقياس « اختبار الصحة Validation " المشار إليهَ سلفا [1] .

لقد انتقد : « فلا ديمير بروب » بشدة أولئك النقاد الذين درسوا الحكايات الروسية العجيبة اعتمادا على التصنيف التاريخى وعلى التصنيف التيماتيكى [2] . ومن جملة الانتقادات التى وجهها لأصحاب التصنيف الثانى أنَّ أى نموذج من النماذج المحددة لا يمكن أن يخلو تماما من عناصر النموذج النقيض ، وهكَذَا فَحكَايَةُ الحيوان لا يمكن أن تخلو من عناصر الحكاية العجيبة [3] .

وبدورنا نطرح السؤال التالى هل يمكن أن تكون هناك أنواع روائية خالصة فى التعليم ، أو فى التسلية والترفيه أو فى تحليل الشخصية ؟ أما مشكلة نوع رواية الترجمة الذاتية فالنقاش حولها قائم فى الأوساط النقدية منذ القرن الثامن عشر ، وهو نقاش مشروع وشائع [4] . لذلك سنحصر اهتمامنا فى أنماط الروايات الأخرى التى ظهر فيها اجتهاد الناقد د . طه بدر واضحا .

---

(1) تعرضنا لمقياس اختبار الصحة فى مجال الكلام عن الضوابط النقدية المتبعة فى هذه الدراسة ، فيرجى الرجوع إليها مفصلة فى كتابنا « سحر الموضوع » تحت عنوان منهجية نقد النقد .

(2) Vladimir Propp . Morphologie du conte . Seuil . 1973 . P : 11 - 12 .

(3) Ibid .... P : 12 .

(4) ساهمنا بدراسة حول مشكلة السيرة الذاتية وعلاقتها بالفن الروائى بمقالة تحت عنوان : « طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية ، نموذج السيرة الروائية المغربية آفاق – اتحاد كتاب المغرب . العدد : ص 3 - 4 ,1984 . ص : من 33 إلى 38 . وقد نشر هذا البحث أيضا فى كتابنا : فى التنظير والممارسة ، دراسات فى الرواية المغربية . منشورات عيون . ط : 1 . 1986 . من ص 59 إلى ص : 75 .

يمكن القول بأن السند الذاتي الذي اعتمد عليه الناقد في تحديد نوع رواية التعليم أو في تحديد نوع رواية التسلية والترفيه [1] لا يحمل عناصر اقناع قوية بالنسبة للقارىء المعاصر خاصة لأنه تَحْدِيدٌ للنوع الأدبي من خلال نَوَايَا الشَّخْصِيَةَ المُبْدِعَة نَفْسِها ؛ فَأَنْ يقول المبدعُ بأنني قَصَدْت إلى كذا أو كذا من عَملي الروائي لاَ يكفي لأخذ كَلامه دائما مأخذ الحقيقة الثابتة ، والواقع أننا هنا نقف على ركيزة فلسفية هامة تحدد لنا رؤية الناقد المتحكمة في تعامله مع الظاهرة الأدبية ، ومع الشخصية المبدعة نفسها ، فالناقد يتبنى بوضوح تام النزعة الديكارتية القائمة علي إثبات الذات مِنْ خلال الذات . « أفكر إذن أنا موجود » ولهذا فهو يقيم أهمية بالغة للنوايا الواعية للأَفْرَادِ المبدعين ، ويجعلها نقطة انطلاق الحقيقة ، حتى بالنسبة لنتاج الأفراد أنفسهم . فَما يقوله هؤلاء عن أعمالهم يتطابق تماما مع حقيقة هذه الأعمال . إن ما كان ينبغي الاهتمام هنا من طرف الناقد ، هو الخصائص المميِّزَةُ للنص ذاته . وإن الاقتصار على خاصية واحدة لا يكفي لإبراز طبيعة النص الروائي المدروس . ولهذا سنجد الناقد بعد أن وضع التصنيفات السابقة يقع في حيْرةٍ شديدة ، وهو يحاول جاهدا إثبات الصفات الأحادية التي حدد بها كل نوع .

نلاحظ هذا الحيرة عند تحليل بعض النماذج الروائية التي وضعها في إطار الرواية التعليمية الخالصة ، إذْ يُلاحِظُ بصدد بعض النماذج أنها ذات اتجاه « سياسي » فَيقول مثلا :

(ولم تزدهر الرواية التعليمية الخالصة إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين (...) ومن أمثلتها ما كتبه محمد رضوان (...) وسمَّاهُ « قضية مصر الكبرى بين أبي الهول والأسد البريطاني والمؤلف يكشف في روايته عن اتجاهه السياسي (...) ويكشف المؤلف عن دخول الرواية التعليمية الخالصة إلى ميادين الصراع السياسي . (ص :87) .

هنا لم تعد الفروق واضحة بين الصفة التعليمية التي يُصِرُّ على أنها خالِصَة ، وبين الدعوة السياسية . مما يكشف بوضوح تام عن حيرة متصلة بمقاييس التصنيف .

---

(1) هناك أيضا إشارة إلى السند الذاتي في تحديد نوع رواية التسلية والترفيه انظر كتاب د . طه بدر « تطور الرواية العربية الحديثة » ص : 121 - 122 .

ونستطيع أن نقدم أمثلة أخرى كثيرة على مثل هذه « المَفارقات » مكتفين بالاشارة إليها باختصار على الشكل التالى :

- يجعل الناقد لبعض روايات جرجى زيدان غايتين ، غاية تعليمية ، وغاية شعوبية (ص : 94 - 95) .
- التقاء الهدف السياسى أيضا مع الهدف التعليمى (ص : 103 فقرة 1) .
- انظر أيضا كيف يجمع بين التعليم ، والتبشير المسيحى (ص : 109) .
- وانظر أيضا حيرة الناقد بصدد مناقشة رواية دينية وَضَعَهَا فى إطار رواية التعليم ، والتسلية ، فهو ينفى أن يكون الكاتب قد لجأ إلى التعليم مباشرة ، كما أنه ينفى العنصر الغرامى الذى شكل – فى نظره – أساس مَوْضُوع التسلية فى الروايات الموصوفة بهذا الوصف (ص : 109 - 110) لذلك نتساءل لماذا احتفظ بهذه الرواية فى إطار تيار التعليم والتسلية ؟
- يلاحظ الناقد أيضا أن العنصر « الرمزى » يطغى فى إحدى الروايات ، ومع ذلك يحتفظ بها فى إطار الرواية التعليمية الترفيهية . (ص : 313) (*) .
- يتحدث الناقد عن رواية التسلية والترفيه باعتبارها اتجهت إلى « مجرد إرضاء رغبات الجماهير وأذواقهم » (ص : 116) . أى أنها رواية خالصة أيضا فى التسلية والترفيه ، ومع ذلك فإننا نجده فيما بعد يلح على أن بعض أشكال هذه الرواية كان يحمل هم التعبير عن الحرية فى ممارسة العلاقات العاطفية (ص : 141 - 142) .
- كما يشير إلى الجانب التعليمى ، وإلى الدروس الاخلاقية والدينية فى روايات التسلية ، والترفيه . (ص : 144) ناسيا هنا بالذات أنه بصدد دراسة نمط روائى « خالص » كما أكد سابقا . بَلْ إنَّهُ يستشهد بأقوال بعض الروائيين الذين لم يَفْصِلُوا قط بين جانب التسلية والترفيه ، والجانب التعليمى (ص : 148 وص : 152) .

(*) نتساءل هنا فقط ، كيف تم قبول الصفة التعليمية على الخصوص مع أن الرواية ذات طبيعة رمزية ، والمعروف أن ما هو على يتجه غالبا فى اتجاه معاكس لما هو رمزى .

– يؤكد الناقد على طغيان النزعة الطائفية فى بعض روايات التسلية ، والترفيه مع أنَّ ذلك يَتَعَارضُ مع الهدف الذى وضعه لهذه الروايات (ص : 158) .

أن الناقد لم يأخذ بعين الاعتبار المشاكل التى أدى إليها مثل تلك التصنيفات السابقة ، إلا عندما انتقل إلى الباب الثانى ، فقد تنبه إلى أن التقسيم الذى أقامه فى هذا الباب ، بين ما سماه الرواية التحليلية ، ورواية السيرة الذاتية ، لم يكن إلا تقسيما شكليا لأن رواية الترجمة الذاتية لا تخلو من التحليل ولأن بعضها قد يتفوق فى التحليل على الرواية نفسها (ص : 210) .

وهكذا أُعيد النظرُ فى التصنيف العام ليصبح مجرد خطوة أولى من أجل تسهيل العمل :

« ولا يعنى هذا التقسيم أن كُتَّاب رواية الترجمة الذاتية قد خلا إنتاجهم من التحليل ، بل أن بعضهم قد يبلغ فى قدرته على التحليل مبلغا يتفوق فيه على كُتَّاب الفريق الأول ، ولكننا لجأنا إلى هذاالاصطلاح لمجرد التفرقة بين الأطوار العامة المختلفة ليتسنى لنا درسها بالتفصيل ، والدقة » (ص : 210) . معنى هذا أنه توصل إلى أن التمييز بين أنواع الروايات لابد أن يخضع لمقياس النسبة لا مقياس الإطلاق .

نستنتج مما سبق أن التقسيمات التى وضعها د . طه بدر لأشكال الرواية العربية خلال الفترة الممتدة بين سنتى (1870 - 1938) لم تكن شديدة الملاءمة لطبيعة المتن الروائى المدروس ، ولقد كان كافيا أن نعتمد على ما استخلصه الناقد نفسه من النصوص المدروسة لكى نتبين حقيقة مشاكل التصنيف التيماتى الذى يجعل غايته ضبط تَنَوُّع أشكال الرواية فى هذا المتن الواسع .

فى إطار الوصف دائما – وهو مرحلة أساسية من مراحل الممارسة النقدية – يمكننا أن نتحدث عن تصنيف من نوع آخر ، أنه ليس تصنيفا شُمُوليا يَنْظُر إلى المتن بكامله ، ولكنه تصنيف تقنى يتناول مكونات الروايات المدروسة كُلاً منها على حدة ، ومن هذه المكونات التى تم عَزْلُها والتركيز عليها نَذْكُر المفاهيم التالية : العقدة – الشخصية – السَّرْدُ والحوار – الأسلوب .

ونلاحظ أن هذه المفاهيم هى بمثابة أدوات إجرائية اُسْتُخْدِمَتْ دائما فى حقل النقد الجمالى أو التَّحليلى الذى آزدهر فى انجلترا أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل

القرن العشرين [1] فكيف تعامل الناقد فى إطار وصفه للمادة الروائية المدروسة مع هذه المصطلحات :

- العقـــــدة :

يستخدم الناقد مصطلحات : العقدة ، والحبكة ، والبناء بمعنى واحد ، وفى حالات قليلة يدل مفهوم عقدة على القصة أو الحكاية (ص : 160) ولا يظهر مصطلح حبكة فى كتاب د . طه بدر إلا فى الصفحة 261 ، بينما نجد مفهوم عقدة يُسْتَخْدَمُ قبل ذلك ، ويمكن حصر مفهوم العقدة عند الناقد من خلال المقطع التالى :

« وقد سبق أن أشرنا إلى أن روايات التسلية والترفيه تقوم العقدةُ فى مُعْظَمِهَا على علاقة حبٍ بين حبيبين مثاليين تقوم بينهما العقبات ، وتنتهى علاقتهما فى النهاية باجتماع الشمل » .(ص : 147) فهى إذن سلسلة من الوقائع في موضوع معين تؤدى إلى نهاية معينة مع ضرورة توفر العلاقات بين العناصر المُكَوِّنة لهذه الوقائع . وقد كان مفهوم العقدة هذا سائدا فى النقد القصصى العربى منذ وقت مبكر ، ففى محاضرة القاها عمر الدسوقى منذ سنة 1946 بدار العلوم نجده يُقَدِّمُ تعريفاً مقاربا يقول فيه :

« العقدة هى موضوع القصة والطريقة التى تسير عليها ، وتتابع الأحداث ليس مجرد جمع الحوادث بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات وتسير وفق خطة موضوعة مُتَسَبِّبٌ بَعْضُها من بعض ومُتَرَتِّبٌ بعضها على بعض » . [2]

ونلاحظ أن الناقد د . طه بدر يتحدث عما يُسَمِّيه « تتابع الأحداث وَتَطَوُّرُها » منفصلا عن العقدة . ولو كان قد وضع الصيغة التالية « الأحداث وتراكمها » لكان الأمر واضحا إلا أنه ما دام يتحدث عن التطور فإن المصطلح لا يختلف إطلاقا عن مفهوم العقدة ، ومع ذلك يحتفظ لهاتين التسميتين باختلاف يَبْدُو غير ضرورى ؛ خاصةً عندما يفسر معنى « الأحداث وتطورها » بأنه الاتجاه الهروبى الذى حصل لدى أبطال روايات التسلية والترفيه (ص : 141) .

---

(1) انظر ما قلناه تحت عنوان الأهداف فى هذا القسم التطبيقى نفسه .

(2) عمر الدسوقى : دراسات أدبية . دار نهضة مصر للطبع والنشر . ط : 2 (دون سنة الطبع) ص : 36 .

لقد كان د . طه بدر يَتَحَدَّثُ عن مفهوم « تطور الحدث » ، وعن العقدة والبناء بمعنى واحد منذ شروعه فى دراسة روايات جرجى زيدان ضمن تيار ما بين التَّعْلِيم والتسلية ، فهو يستخدم التطور ، والعقدة والبناء فى سياق واحد من خلال المثال التالى :

(والتاريخ لايتحكم فى تطور عقدة القصة وبنائها فقط ، ولكنه يتحكم أيضا فى نهايات روايات جرجى زيدان .) (ص : 100) .

إن الناقد لا يَحْتَفظ بجهاز مفاهيمى واحد ، مُوَحِّد مُنْذُ بداية الدراسة إلى نهايتها . فقد آستخدم صِيغاً مَتعددة أحيانا لمفهوم واحد .

وعلى العموم فقد كانت مصطلحات : العقدة ، والحبكة أو تطور الأحداث تأتى فى الغالب بمعنى واحد ، والغاية من وضع هذه المفاهيم هى إخضاع الروايات لتصنيفات جمالية تتناول الخصائص الجمالية العامة التى تُمَيِّزُ كل نوع . وإذا كان مفهوم العقدة كما رأينا يشير إلى الموضوع أيضا ، فإنه لا يُقْصَدُ بذلك ضرورة معنى الروايات ودلالاتها (أَغْرَاضُها) بل يشار فقط إلى ما يمكن تسميته بِمُحْتَوى الروايات المدروسة . ودراسة المحتوى تابعة فى حقيقتها للجانب الشكلى أو الجمالى .

ويمكن حصر التصنيفَات الرئِيسِيَّة التى وَضَعَهَا د . طه بدر اعتمادا على مفهوم العقدة ، والمفاهيم القريبة منه فيما يلى :

– **الرواية التعليمية** : رواية مفككة يغلب عليها تراكم الشخصيات والمعلومات الثقافية (ص : 64 - 66 - 70 - 72) .

– **رواية التسلية والترفيه** : لا تَخْضَعُ الأحداثُ فيها التفسير والتحليل ، بل للقَدَرِيَّة والمصادفة ، وليست مترابطة ترابطا حتميا ، مع غلبة موضوع العلاقة الغرامية بين محبين (ص : 143 - 151 - 160) .

– **الرواية التحليلية** : القدرة على التحليل . تَفَاوتُ نَمَانِجها بين التفكك ، والتماسك فى الحبكة أو البناء (ص : 242 القدرة على التحليل) . (ص : 254 ضعف البناء) . (ص : 260 - 261 ترابط وتماسك الأجزاء ، حبكة متقنة) .

– **رواية الترجمة الذاتية** : تشهد بعض نمانجها تفككا فى البناء بينما يبلغ نموذج واحد ، منها ذروة التماسك الفنى (ص : 306 - 131 - 344 - 365 التفكك) (ص : 381 ذروة التماسك فى البناء .

ونلاحظ هنا كثافة الانتقاد الفنى الذى وجهه الناقد لأغلب روايات الترجمة الذاتية حتى لَيَظُنُّ القارىءُ أنها أَضْعَفُ من الروايات التى درسها فى الباب الأول ، ونعتقد - فَقَط - أن تقويمه لهذه الروايات اعتمد على مقارنتها بالشكل النموذجى الأسمى لهذا النوع الروائى ، وهو النموذج الأخير الذى تمثل « عودة الروح » لتوفيق الحكيم . فقد اعتبر الناقد هذه السيرة الذاتية أَنْجَحَ محاولة فنية فى مجال الترجمة الذاتية (ص : 372) . كما أنه اعتبرها النموذج الأكثر تماسكا من حيث بنائها (ص : 381) .

- الشخصية :

هناك ملاحظة عامة تثير انتباه الدارس فى كتاب د . طه بدر ، وهى أنه يحتكم فى دراسة الشخصية الروائية إلى مبدأ علاقتها الدائمة بالمبدع وخصوصا إذا تعلق الأمر بالشخصية الرئيسية وهذا المبدأ يَسْرى على أغلب أنماط الرواية المدروسة باستثناء الرواية التحليلية . وهذه العلاقةُ إمّا أن تكون فى المزاج أو الثقافة أو السلوك أو تقتصر على التعاطف .

فى الرواية التعليمية : تُعْقَدُ مقارنة بين شخصية « علم الدين » ، وشخصية المؤلف « على مبارك » (ص : 63) ، كما يُنْظَرُ إلى الشخصيتين الرئيسيتين فى رواية « حديث عيسى بن هشام » كأداتين لنقل أفكار الكاتب (ص :73) .

وفى رواية التسلية والترفيه : يجعل الناقد مُؤلِّفَ رواية « الفتى الريفى » (محمود خيرت) متعاطفا مع بطله ، الذى ينقل أفكاره وميوله ، وعواطفه (ص :157) .

وفى رواية الترجمة الذاتية : لا يحتاج الناقد إلى كبير عناء فى عقد مقارنات كثيرة بين أبطال الروايات ، وبين الكتاب . فقد أظهر مدى تعاطف الكاتب مع شخصية الصبِى فى رواية « الأيام » لطه حسين (ص : 311 - 312) . كما عقد مقارنة دقيقة بين شخصية « حامد » فى رواية « زينب » وبين الكاتب « محمد حسين هيكل » (ص : 325) وكذلك فعل بالنسبة لرواية « ابراهيم الكاتب » للمازنى ، ورواية « سارة » للعقاد ورواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم (ص : 343 و 362 و : 380) .

إن مبدأ الربط بين الشخصية ، والمبدع كان أحد دعائم النقد الانطباعى ، ولم

يفارق النقد التاريخى هذا الجانب وإنْ جَعلهُ فيما بعد مُنْضوياً تحت الرؤية العامة ، التى تتعلق بالربط بين الأعمال الأدبية والظروف التاريخية [1]

وهناك مبدأ آخر يُعْتَمَدُ عليه فى دراسة الشخصية وهو مدى علاقتها بالشخصيات الواقعية . والواقع أن النموذج هنا غير واضح لأن الناقد يكتفى بالقول مثلا بأن هذه الشخصية أو تلك هى أداة فى يد الكاتب أو أنها فاقدة للحيوية (ص : 73 - 75) . ولكننا لا نستطيع أن نتصور من هى الشخصية الحيوية ومن هى الشخصية الحرة . إن التقويم الجمالى هنا يعود إلى مرجع مَوْجُودٍ فى ذهن الناقد فقط مادام غير مُحَدَّدٍ عِنْدَ نقطة الانطلاق . ولعل المَدْرَسَةَ النقديةَ « التحليلية » التى استفاد منها د . طه بدر ، كانت هى أيضا لا تُقدم تحديدا لهذا المرجع الجمالى ، لقد لاحظ أحد النقاد بصدد النقد الجمالى عند « إدوين موير » ، وهو من أهم من استفاد منهم طه بدر ، بأن « لغة موير أهمُّ شىء فى نظرته إذ يتحدث عن أهم أشكال الرواية فتتلاحَقُ الأجزاء بصورة كاملة فى الرواية الدرامية فَتَبلغُ نَبْرَةً عُلْوِيَةً ، لكن « موير » يدخل فى ضَبَابٍ إذ يصف ذلك) [1] .

ونلاحظ هنا هاجس المقارنة بين الشخصية الروائية ونموذج واقعى مفترض لدى الناقد من خلال الآراء النقدية التى سجلها فى الموضوع :

- الشخصية لا تُقْنِعُ بوجودها (ص : 83) .
- شخصيات مثالية (ص : 102) .
- شخصيات من مختلف الأقطار (ص : 154) .
- شخصيات واقعية نموذجية (ص : 241 - 243) .
- شخصيات غير مطابقة لما هى عليه فى الواقع (ص : 328) .

---

(1) امتد تأثير سانت بوف فى النقد التاريخى إلى ما بعد لانسون نفسه بحيث ظل الاهتمام بالشخصية المبدعة ، وعلاقتها بالعمل الأدبى محورا أساسيا فى النقد التاريخى . انظر تأكيد هذه الفكرة فى كتاب : كارلونى – وفللو : « النقد الأدبى » ترجمة كيتى سالم . عويدات . بيروت ط : 2 . 1980 . ص : 91 .

(2) جماعة من النقاد « المصطلح النقدى » (مرجع سابق) ص : 502 .

- **السرد والحوار :**

تناول الناقدُ مسألتى السرد ، والحوار فى الغالب من الجانب الأسلوبى ، واقتصرت الملاحظَات الأخرى على بعض القضايا المحدودة المتعلقة بطبيعة الحوار أو السرد ، ومنها :

- طول الحوار أو قصره (ص : 76) .
- حيوية الحوار (ص : 77) .
- قلة الحوار أو كَثْرَتُه (ص : 393) .
- استخدام السرد لتعليق الكاتب على الأحداث (ص : 164) .

أما الدراسة الأسلوبية للسرد والحوار فَتَتَمّ فى نطاق الدراسة الأسلوبية التى ظهرت بارزة فى عمله النقدى ، ونتبين ذلك فيما يأتى :

- **الأسلوب :**

أن الدراسة الأسلوبية للرواية عموما تضع الباحث أمام كثير من المشاكل ، ونقصد هنا الأسلوبية التقليدية التى استفادت من المقاييس البلاغية العربية لدراسة الشعر والخطابة والرسائل وغيرها . إذ كانت تَنْظُرُ إلى الرواية على أنها تُمَثِّلُ وحدة أسلوبية وأن اللغة فيها هى لغة فردية تَعُودُ إلى الكاتب . وحتّى عندما يلامس بعضُ النقاد شيئا من الحقيقة الأسلوبية للرواية فإنهم لا يتخلون أبدا عن اعتبار المبدع مسؤولا عن الأساليب التى استخدمها فى روايته ، ولقد أثار د . طه بدر مُشْكِلَةَ علاقة الأسلوب بمختلف الشخصيات الروائية ، وتَفَاوُتَ مستوياتها الثقافية (ص : 332) ، ومع ذلك ظل يَتَعامَلُ فى الأغلب مع الرواية باعتبارها تنتمى فى مجموعها إلى الوحدة الأسلوبية للكاتب ، لذلك وَجَبَتْ محاسبته على تَدَنِّى أساليبه المُعبرة عن شخصيات لها مستويات ثقافية بسيطة .

ومن القضايا البلاغية التى يثيرها بصدد دراسة الأسلوب – وهى قضايا مألوفة فى البلاغة العربية – نجد ما يلى :

* قضية السَجْع – واختيار الألفاظ ، قِصَرُ الجمل ، موسيقاها ، التقعير ، والغريب (ص : 76 و 115) . الأسلوب التقريرى (ص : 162 و 302 - 394) . تركيب

الجملة (ص : 167) وضوح اللغة ، وسهولتها ، البعد عن الركاكة ، جمال اللغة ، التخلص من طلاء الزينة (ص : 167 و 257) ، الصورة الحية ، الخيال المحدود (ص : 345) .

يضاف إلى هذا كله بعض التعابير الوصفية التى يصعب تحديدها أو ضبط قيمتها المعيارية :

منها وَصْفه للأسلوب الروائى بأنه متميز بالحساسية والحيوية ، والإثَارة (ص : 355) أو جفاف الأسلُوب وهدوءه (ص : 256) ، وهى أحكام قيمية واضحة .

ويمكن القول بأن القضايا الأسلوبية التى فرضها على الناقد تَعَامُلَهُ مع الفَن الروائى باعتباره فنًّا له خصوصياته ، هى قضايا محدودة جدا أهمها مسألة العامية ، واللغة الفصحى فقد عالج هذه القضية عددا من المرات خلال الكتاب : (ص : 105 و 166 و 168 و 331) .

تؤكد الدراسة الأسلوبية التى آتبعها الناقدُ معاناة النقد الروائى العربى لمشكلة إيجاد الأدوات الإجرائية لدراسة فن له طبيعة مختلفة عن طبيعة النصوص الإبداعية المألوفة فى البيئة الثقافية العربية كالشعر ، والخطابة ، والرسائل . ونتساءل هنا ما هى النتائج التى انتهى إليها النقاد من خلال هذه الدراسة الأسلوبية التقليدية ؟ وهل يصح أن نتعامل مع خليط الأساليب التى يتقمصها الروائى – تماما مثلما يفعل الممثل – باعتبارها أسلوبا واحدا ، هو أسلوبه الخاص ؟ [1] . أن هذه المشكلة لم تَجِدْ حلَّها العلمى إلا مع الدراسات الشكلانية التى أنجزها « باختين » فى كتابه : « جمالية ونظرية الرواية » وخاصة عندما وجه نَقْدَهُ الشديد للأسلوبية التقليدية التى استخدمت المقاييس البلاغية لدراسة الشعر فى تحليل الرواية [2] .

2 – التنظيم :

لا يمكن فصل التنظيم فى عمل « د . طه بدر » عن الوصف ولقد أكدنا فى « ضوابط التحليل » أن عملية التنظيم تأتى غالبا متلاحمة مع الوصف ، والتأويل ، لذلك

(1) التجأ يحيى حقى إلى الدراسة الأسلوبية أيضا ، ولعل د . طه بدر اتبعه فى ذلك ولكن النتائج المحصل عليها عندهما معا لم تكن ذات قيمة تذكره (انظر كتاب يحيى حقى فجر القصة المصرية الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975 . ص :43 و 54 و 85 و 104 و 105 .

(2) Mikhaîl Bakhtine : Esthétique et théorie du roman traduit du russe par Daria olivier. N . F. Gallimard . 1978 . P : 87

نرى أن النتائج التى توصلنا إليها عند دراسة الجانب الوصفى هى التى تمدنا بصورة التنظيم الذى خضعت له المادة الروائية المدروسة ، ويكفى تحت هذا العنوان أن نشير إلى أن المتن الروائى فى كتاب « تطور الرواية العربية فى مصر » قد خضع لشكلين أساسيين من التنظيم :

* شكل يعتمد على أساس تيماتيسى تم ترتيب المادة الروائية فيه حسب نوعية الموضوعات الى تهتم بها :

- الرواية التعليمية .
- رواية التسلية والترفيه .
- الرواية التحليلية (أى الرواية التى تَدْرُسُ الشَّخْصية) .
- رواية الترجمة الذاتية .

* وشكلٌ يعتمد على أساس جمالى ، فروايات الباب الأول لم توصف بأنها روايات فنية بينما وُصفَتْ رواياتُ الباب الثانى بأنها روايات فنية ولقد لاحظنا أيضا عند دراسة تطور العقدة كيف أن الناقد اعتبر رواية التَّرْجَمَة الذاتية قمَّةَ التماسك الفنى ، وأنه كلما رجعنا إلى الأشكال الروائية السابقة كلما وجدنا القيمة الفنية تمضى فى خط تنازلى حتى تصل إلى الرواية اللاَّفنية ، وهى الرواية التعليمية .

وهنا نقف على رؤية تاريخية لدراسة الأشكال الفنية وهى الرؤية التى تبناها المنهج التاريخى عموما فى دراسة أنماط الابداع عبر مراحل زمنية محددة ، وهذه الرؤية التاريخية تقوم على فكرة أساسية ، وهى أن الرواية الفنية لا تظهر فى التاريخ فى لحظة واحدة ، وبطريقة سحرية ، ولكن ظهورها مرتبط بأشكال روائية دون المستوى الفنى . ولقد كانت هذه الفكرة هاجسا حقيقيا يتحكم فى دراسة الناقد الأنجليزى « أرنولد كيتل (A . KITTEL) [1] . وقد كان كتابه « مدخل لدراسة الرواية الأنجليزية »

---

(1) أرنولد كيتل « مدخل لدراسة الرواية الانجليزية » ترجمة هانى راهب . المجلد الأول – منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى . دمشق . 1977 . ص :34 .

مرجعا رئيسيا عند د . طه بدر ، وبذل نُدْرِكُ استفادته من هذا الاتجاه الفنى المندمج فى سياق التطور التاريخى .

3 - التأويل :

مشكلة التأويل لها علاقة وطيدة بالمنهج المتبع لأنها تعبر فى نهاية المطاف عن رؤية أو تصور فلسفى للظاهرة الروائية المدروسة ، وكل تأويل يحتوى إما بِشَكْلٍ مباشر أو ضمنى على إجابة حول سؤالين أساسيين : ما هى طبيعة الأدب ؟ (الرواية هنا) ، وما هى وظيفة الأدب ؟

ولو حاولنا الإجابة عن السؤال الأول اعتمادا على كتاب د . طه بدر لأَنتهينا إلى الرؤية التالية التى يمكن اعتبارها بمثابة « قانُونِ أساس » (Code de base) للتحليل :

الرواية هى نتاج الظروف التاريخية ، والذات الفردية للمبدع .

ولقد تبين لنا منذ استعراض الجانب المنهجى أن د . طه بدر ينطلق من اعتبار الرواية شكلا أدبيا يستجيب فى تطوره لظروف البيئة (ص : 9) ، وأن التطور الزمنى التاريخى ينعكس على موضوع الرواية وأسلوبها (ص : 10) .

ولقد تَحَكَّمَتْ هذه الفكرةُ فى مجموع الدراسة ، فهى التى تفسر وضع مدخل تاريخى مُطَوَّلٍ يَتَّصَدَّرُ الكتاب ، يتعرض فيه الكاتب للظروف السياسية ، والاجتماعية والثقافية العامة التى تميزت بها الفترة الممتدة ما بين سنتى - 1938) 1870) (ص : 11 ⟵ 48) .

وتفسر كذلك حرص الكاتب على تقديم كل فصل ، بصورة عامة عن المؤثرات التى تحكمت فى ظهور كل تيار روائى ، ولقد بلغ عدد المداخل التاريخية التى وُضِعَتْ تحت عناوين كالتالى : (العوامل المؤثرة – تمهيد – ظروف النشأة – عوامل ظهور الرواية – الظروف التى أحاطت بممثلى الاتجاه) ، ثمانية مداخل تشغل حيزا يناهز 137 صَفْحة من مجموع الكتاب الذى يَتَوَقَّفُ متن الدراسة فيه عند الصفحة 402 أى أنَّ المَدَاخِل التاريخية تَحْتَلُّ فيه نسبة قدرها 34.07 ٪ وهى نسبة لها دلالة كبيرة على مكانة حضور المؤثرات ، وعلى انتماء هذه الدراسة الفعلى للمنهج التاريخى .

يتلخص الحديث عن المؤثرات التاريخية العامة التى يُنْظَرُ إليها كعامل رئيسى فى نشأة الرواية العربية وتطورها فى العامل السياسى الذى يُنْظَرُ إلى دَوْر الفَرْدِ فيه كقوة محركة فاعلة . (انظر الكلام عن محمد علي وع· ·إسماعيل ص : 18 و 24) ، وفى التدخل الخارجى (الحملة الفرنسية ص : 15) . وقد يشير الباحث إلى دور الطبقات الاجتماعية فى التحولات السياسية كما فعل عندما تحدث عن عوامل ظهور الرواية الفَنِّيَة فى مصر (ص : 199 – 205) ، إلا أن مثل هذه النظرة السوسيولوجية ظَلَّتْ مرتبطَة بتصور فلسفى مثالى يجعل المحرك الأساسى الفاعل فى التاريخ هو إرادة الأشخاص ، وسنتبين ذلك عندما نتحدث عن دور الفرد فى الابداع .

إلى جانب العامل السياسى الذى رأينا ارتباطه بالعامل الاجتماعى ، هناك عامل ثقافى متنوع المَظَاهِرِ يَشمَلُ حركة التعليم (ص : 26) والحركة الأدبية العامة (ص : 30 – 31) والصحافة (ص : 120 والترجمة (ص . 122) .

وهناك شبه تَنَازُع فى الحديث عن المؤثرات – عند الناقد – بين العامل التاريخى ، والعامل الذاتى ؛ فليس هناك حسْمٌ نظرى لَدَيْه فيما يتعلق بحدود المؤثرات الذاتية والمؤثرات التاريخية حتى أنه عندما يَنْتَقِلُ إلى الحديث عن دور المبدعين فى خلق تيار روائى معين يبدو وكأنه يجعل احساسهم ، ورغباتهم مُحَرِّكاً أساسيا فاعلا ، وتَتْرَكُ المؤثرات التاريخية التى يكون قد أفاضَ الكَلاَمَ فيها سابقا لتَتَّخِذَ دوراً ثانوياً فى هذا الجانب . وأَفْضَلُ مثال يمكن أن يُقَدَّمَ فى هذا الموضوع ما قاله الناقد بصدد تفسير ظهور التيار التعليمى فى الرواية .

« أما التيار التعليمى الخالص فيمكن اعتبَارُه أقْدَمَ الفنون التى حَاوَلَتْ أن تَتَّخِذَ شكلا روائيا فى أدبنا العربى الحديث ، وتُرَدُّ أسبابُ ظهوره المبكر إلى إحساس رواده الأوائل به (...) وكان هدفهم هذا يتفق وظروف مجتمعهم فى هذه الفترة » (ص : 51) .

لقد تردد تفسير الظاهرة الروائية بالاحساسات الفردية أو الشعور الذاتى الخالص عددا كبيرا من المرات خلال الدراسة ، واستخدام الناقد فى ذلك صيغا متقاربة ، منها الإحساس – الرغبة – الإرادة – القصد – الادراك – الوعى – النزعة . ويَعْتَمدُ عليها ، إمَّا فى تفسير تيار روائى كامل أو فى تفسير ظاهرة معينة أو خاصية فنية . وقد أحصينا 20 حالةً يَعْتَمِدُ فيها الناقد على مثل هذا التفسير الذاتى [1] .

على أن اعتماد العنصر الذاتى فى تأويل الأنماط الروائية العربية لا يَقْتَصِرُ على هذا الجانب ، وإنما يتعداه إلى اعتماد الآراء التى يُصْدِرُهَا المبدِعُونَ أَنْفسُهُمْ لتفسير طبيعة أعمالهم ، وتقديم تأويل معين لها . والناقد هُنَا يأخذ بالتصور الديكارتى للأنا ، كما أسلفنا فآراء المبدع مطابقةٌ لحقيقة فَنِّه ، وحقيقةِ ذَاتِه . وقَدْ كَانَ النقدُ الانطباعى يعتمد هذا التصور ، إلى أن جاء التحليلُ النفسى الذى نَظر إلى الذات نظرة خاصة تتصارع فيها الضمائر .

ويتركز الاعتماد على آراء المبدعين لتفسير أعمالهم فى الباب الثانى ، حيث تَبْلُغُ سلْطةُ الاستشهاد المباشر درجة عالية ، إذ يقتطف الناقد فقرات ، أغلبها مُطَوّلٌ من كتب أخرى للمبدعين من شأنها أن تُفَسّرَ موضوع الأعمال الروائية أو طبيعتها الفنية [2] .

ومما يؤكد ارتباط التأويل عند التأويل عند الناقد بالمعطيات الذاتية أن جميع هذه الاستشهادات جاءت فى سياق الترجمة الذاتية للمبدعين . وهذا يشير إلى عدم انفصال العملية النقدية عن التصور الرومانسى الانطباعى الذى بدأ مع سانت بوف ، وحافظ على وجوده إلى جانب النزعة التاريخية عند النقاد المتأثرين قليلا بالنظرة العلمانية [3] .

أجبنا حتى الآن – اعتمادا على آراء الناقد – عن السؤال : ما هى طبيعة الرواية ؟ إلا أن مسألة التأويل لا تكتمل إلا إذا أجبنا عن السؤال : ما هى وظيفة الرواية ؟ .

وهنا نقف على ذلك الاحتراز الذى نَبَّه إليه رائدُ الاتجاه التاريخى فى فرنسا ، عندما كان يناقش الفكرة التى تقول بأن الأدب مرآة المجتمع . فهو يرى أن هذه حقيقة

---

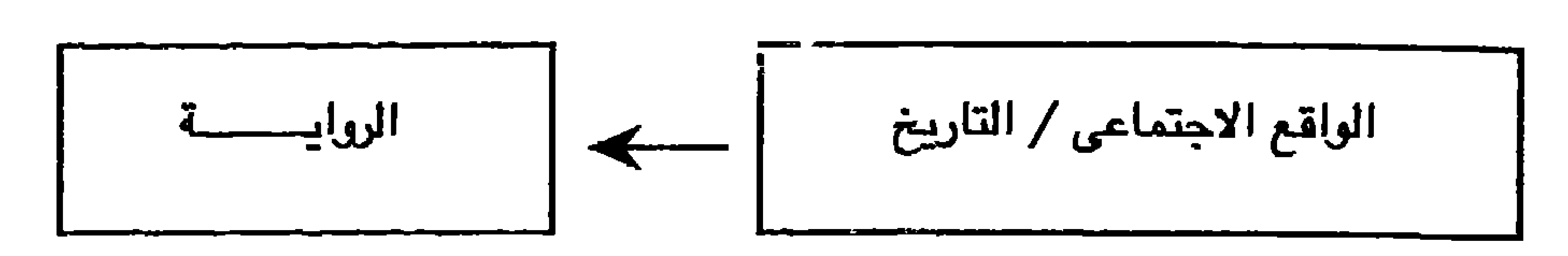
(1) د . طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر . انظر صفحات : - 51 - 52 - 70 -72 . 360 - 306 - 318 - 354 - 263 - 264 - 265 - 214 - 236 - 261 -101 - 117 - 207 وقد ترد تلك الصيغ مرتين فى صفحة واحدة .

(2) انظر أمثلة عن الاستشهادات المطولة من أقوال المبدعين فى الصفحات : (ص : 234 و 235 و281 - 282 و 283 - 284 و 293) .

(3) مع أن الاهتمام بالترجمة الذاتية عند الناقد قَدْ ظَهرتْ مَلاَمِحهُ منذ بداية الكتاب إلاّ أن التوسع فيها بدأ مع دراسة الرواية التحليلية إلى أن أخذ حجما كبيرا فى دراسة روايات السيرة الذاتية .

لا شك فيها ، ... لكنَّ أخطاء كثيرة صَدَرتْ عنها ، لأن الأدب لا يَكْتَفِى بالتعبير عن المجتمع ، ولكنه يُصَوِّر إضَافَةً إلى ذلك آمال الهيئة الاجتماعية ، بحيث يكون هناك تفاعل شديد التعقيد بين الواقع والأدب[1] .

ويبدو أن د . طه بدر لم يأخذ بعين الاعتبار كثيرا أحتراز هذا الرائد ، إذ رأينا أن تأويله للظاهرة الروائية يسير دائما فى اتجاه واحد :



فالرواية هى نتيجة العوامل التاريخية بما فيها من تأثير ذوات الأفراد ، أما دور الرواية فى التاريخ نفسه فلا نجد منه إلا إشَارات عـابرة تأتى فى سياق التحليل ولَيسَ لها تـأثيرٌ واضـح فى الـرؤية العـامة للناقـد : (صً :69 دور الرواية الاصلاحى) ، (ص : 87 دور الرواية السياسى) .

وفى سياق كلامنا عن التأويل نُشيرُ إلى أن د . طه بدر أستخدام إلى جانب النقد التاريخى ، والفنى ، والانطباعى نقداً نفسيا بالمعنى العام ، والمعروف أن هذا النقد لاينفصل فى الواقع عن النقد الانطباعى الذى مَارَسَهُ سانت بوف ، وأتباعه ، وفيه يرجع الناقد للعوامل النفسية للمبدع . مزاجه ، علاقاته العاطفية وتأثيرها عليه (ص : 232 - 233 و 335 و 341 و 307) .

وقد لجأ الناقدُ أيْضاً إلى النقد العقائدى الاديولوجى المباشر (وهو نقد كان من جملة ما حذر منه روادُ النقد التاريخى ، و على رأسهم لانسون) ، وأكثر ما بَدا ذلك فى الباب الأول من الدراسة (ص : 108 - 109) . غير أن النقد الاديولوجى فى هذه الفترة كان مظهراً من مظاهرتطور النقد وليس تراجعاً إلى الوراء .

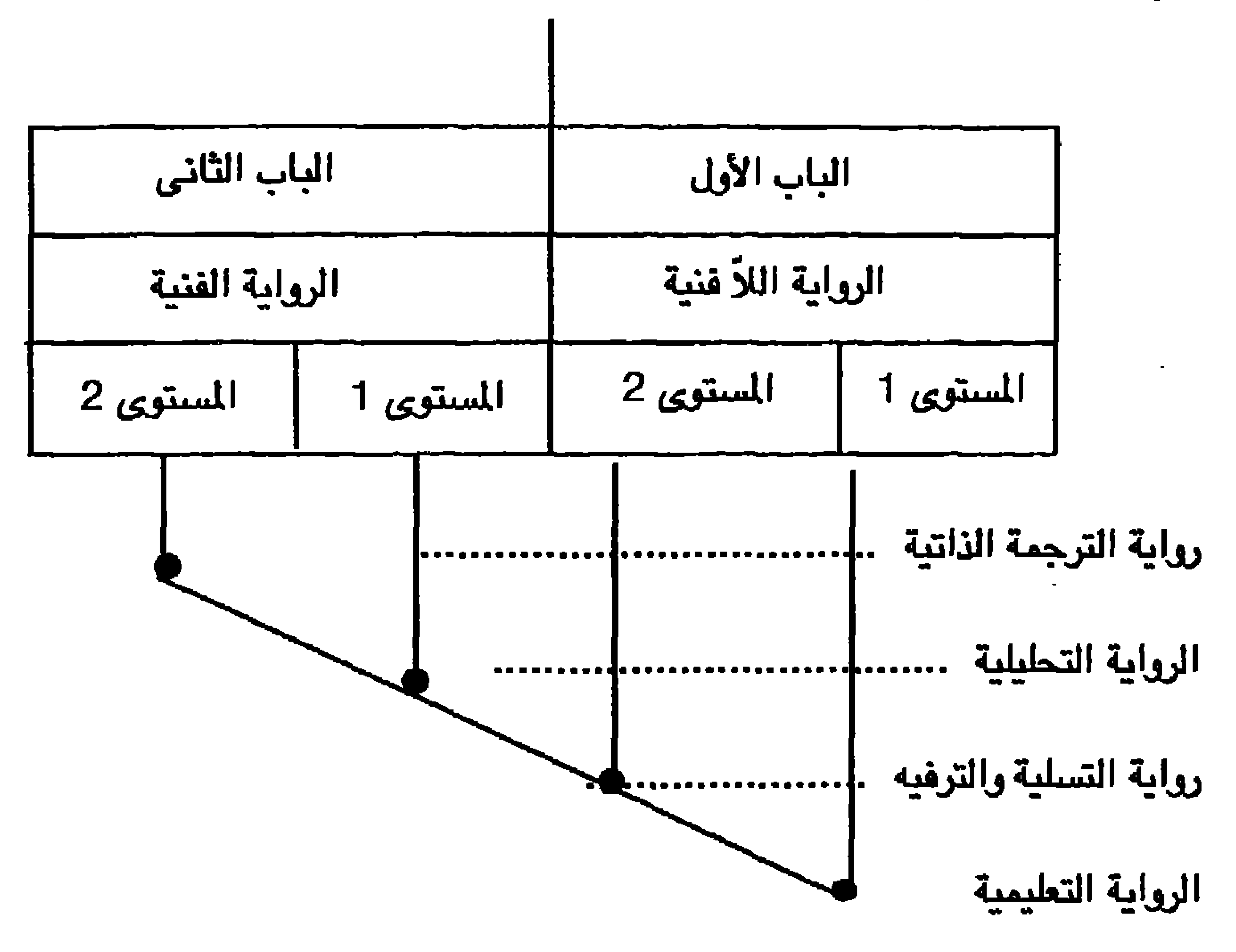
أما أحكام القيمة فلا تخلو منها الدراسة وأكثر ما تتجلى عند دراسة الجانب الفنى، ولقد تعرضنا لبعضها عند دراسة جانب النظرة الأسلوبية عند الناقد ، وكانت هذه الأحكام لا تزال تشكل فى النقد العربى أحد دعائمه الأساسية .

(1) لانسون : منهج البحث فى تاريخ الآداب . ضمن كتاب « النقد المنهجى عند العرب » لـ : د . محمد مندور – دار نهضة مصر للطبع والنشر . (دون سنة الطبع) ص : 415 .

(2) المرجع السابق ص : 415 .

4 - التقويم الجمالى :

رأينا من خلال التصنيف الذى أقامه الناقد فى مجال الدراسة المسماة عنده « تحليلا نقديا » [1] . أنه وَضَعَ تَرَاتُبِيَةً لأشكال الرواية المدروسة . تَبْتَدِئُ من الرواية التعليمية وتنتهى برواية الترجمة الذاتية ، وبينهما يقع شكلان أساسيان من الرواية هما رواية التسلية والترفيه ، والرواية التحليلية ، وتمثل الرواية التعليمية أدنى درجات الرواية وهى لذلك لا تستحق أن تسمى رواية فنية ، وكلما اتجهنا نحو رواية الترجمة الذاتية إلا وحصل تَطَوُّرٌ فى القيمة الفنية إلى أن تبلغ القيمةُ الفنيةُ أعلى درجة لها فى نموذج واحد من رواية الترجمة الذاتية ، وهى رواية عودة الروح لتوفيق الحكيم . ويمكن وضع خطاطة التقويم الجمالى على الشكل التالى :



أن الدراسة الجمالية كما طبقها د . طه بدر - مثله فى ذلك مثل غيره من النقاد الذين أخذوا بالمنهج التاريخى - تتجاوز مستوى الوصف إلى مستوى التقويم أى إصدار حكم معيارى يفاضل من حيث القيمة الجمالية بين أنماط الرواية المدروسة ، وقد جاء هذا التقويم فى كتاب د . طه بدر على شكل خلاصة مركزة فى الخاتمة حيث اعتبر نموذجين روائيين من الباب الثانى مُحَقِّقَيْن لنجاح كبير فى الجانب الفنى (ص : 402) .

(1) انظر ما قلناه عن الدراسة الجمالية تحت عنوان الوصف ، سابقاً .

5 - اختبار الصحة (Validation)

يهدف اختبار الصحة سواء في يد الناقد أو ناقد النقد إلى محاولة ضبط القيمة العلمية للتحليل ، وقد أشرنا سابقا إلى أن نُقَّادَ الابداع لا يلجأون دائما إلى أختبار صحَّة النتائج التي توصلوا إليها ، ولا نجد بالفعل لدى د . طه بدر محاولة القيام بهذا العمل . ولعل سبب ذلك راجع إلى طبيعة المنهج المستخدم ؛ ففيه يَبْقَى هامشٌ كبير لدى الناقد ليبدى آراءه الخاصة ، وأحكامه القيمية كما أن طبيعة الاحتجاج فيه قد تعتمد على تأملات ذاتية تصدر عن الناقد نفسه أو يقتبسها من غيره ليستدل بها على صحة الاراء الموضوعة للإثْبَات ، مثلما فعل بالنسبة لتحليل تيارات الرواية اعتمادا على آراء الكُتَّاب أنفسهم .

وإذا أستخدمنا نحن أختبار الصحة هذا ، لقياس القيمة العلمية لعمل الناقد ، فإننا لن نعود إلى النُّصوص التي درسها لإظهار مدى مطابقة الأحكام الصادرة عن الناقد مع « حقيقة » النص لأن هذا العمل سَيُعَقِّد مهمتنا ، ويخرجنا عن اطار دراستنا نفسها ، لأننا نفعل شيئا في نهاية المطاف سوى أننا سنقابل تحليلاً بِتَحْلِيلٍ ، وَرُؤْية برؤية . أما « حقيقة » النصوص فَهِيَ في النهاية ملك النص ذاته ، وكل دارس أدبي يأخذ منها القليل أو الكثير لكنه لا يصل إلى السيطرة التامة عليها - هذا سر حياة النص ، وبقاءه في الوجود ، فضْلاً عن أن خلفية القراء تكون شديدة التباين .

لهذا كله سَنَنْظُرُ فقط في القيمة الاستدلالية للغة النقدية التي استخدمها الناقد : مدى انسجامها الداخلي ، مدى قدرتها الاقناعية .

ويمكننا القول بأن الجانب الاقناعي في عمل الناقد بقي في مستوى الاقناع النقدي للفترة الأدبية التي كتب فيها العمل وذلك لاعتماد الدراسة - كما قُلنا - على أحكام القيمة ، والآراء الذاتية المقبولة سلفا ، والمفارقات والتفريعات المتماثلة إلى جانب التردد في أختيار المصطلح ، ووضع مقاييس ظرفية لإثبات فكرةً معينة ، أو استخدام تعابير عامة تَقْبَلُ شتى التأويلات . ونكتفي بتقديم أمثلة دالة فقط على هذا الجانب[1] :

---

(1) نثبت هنا لمن أراد مزيداً من الاطلاع على مواطن الخلل الاحتجاجي عند الناقد الصفحات التالية : (ص :225 عدم التمييز بين الأسباب والنتائج) ، (260 تمييز غير مقنع بين مقدرة المؤلف على التحليل ، والتعبير عن موقف الكاتب من الواقع) . (262 يَضَعُ الناقد تعابير تُنبيءُ عن ضعف الحجة لقوله : لنضع النقط على الحروف ، أو لنتكلم بصراحة) . (ص : 197 انظر اثبات الناقد لتعثر ظهور الرواية الفنية بمبدأي رد الفعل - والعجز) .

- المفارقة : يقرر الناقد بصدد رواية « سارة » للعقاد ، قائلا : « من أبرز الظواهر التى تميز رواية « سارة » أنها لا تقدم لنا أحداثاً متطورة تكشف عن إحْسَاسٍ معين للكاتب ، ولكن أحداثها تتجمد كلها لتلتقى فى منطقة واحدة هى « الشَّكُّ » الذى تبدأ به الرواية ، وإليه تنتهى » (ص : 362) .

فالناقد يَحْكُم على الرواية بأنها لا تكشف عن احساس معين للكاتب فى الوقت الذى نجده قبل هذه الفقرة بالذات يثبت التشابه بين أفكار الكاتب وأفكار بَطَلِ رِوَايَتِهِ (ص : 362) . والشَكُّ فى المرأة كان هُو الإحْسَاسُ الأساسى الذى يميز بل الرواية .

وبعد أن يصف النَّاقدُ أَحْداثَ الرواية بأنها تَتَجَمَّدُ فى نقطة واحدة هى الشك نراه يأتى بما يُعَارِضُ الفكرة بعد بسطر واحد فقط : فيقول : « وَقَدْ أدى هذا الشك إلى القطيعة بين الحبيبين » . (ص : 362) إذن فأحداث الرواية لا تتجمد بل هى متطورة[1] .

ثم تسأل الناقد هل كان من حق البطل فى الرواية أن يشك فى « سارة » ؟ (ص 363 وهو سؤال استنكارى) ومع ذلك تَحَوَّلَتِ الدراسة كُلُّها إلى إثبات دواعى الشك عند البطل (ص : 365 و 369) .

وخلاصة القول فإن دراسته عن رواية « سارة » للعقاد تُقَدِّمُ أَمْثِلَةً كثيرة عَن حقيقة القيمة الاستدلالية والاحتجاجية فى لغته .

- تفريعات متماثلة : يتحدث الناقد عن الصعوبات التى يواجهها الباحث بصدد دراسة كتاب « الأيام » ويذكر منها سببين :

« الأول منهما هو أن مؤلف الكتاب لم يقدمه إلينا على أنه رواية » (ص : 296) والثانى مُتَمَثِّلٌ « فى الحيرة التى تواجهه - أى الباحث - وهو يحاول تحديد النوع الأدبى) (ص : 298) . وعند التأمل نلاحظ أن السبب الأول والثانى هما قضية واحدة وأن التمييز بينهما قائم على مغالطة كَلامية فحسب .

- المقاييس الظرفية : أن التعريف الذى قدمه الناقد للسيرة الذاتية يبدو مصنوعا لغرض تحديد النوع الذى ينتمى إليه كتاب « الأيام » لطه حسين (ص :299) .

(1) لانحاسب الناقد هنا على ما أراد أن يقوله ، ولكن نحاسبه على ما قاله بالفعل .

– تعابير عَامَّة : وتَنْتَمِي إِلَيْهَا كُلُّ أَحْكَامِ القيمة بالاضافة إلى بعض الصيغ التى يَصْعُبُ تحديدُها كقوله مثلا بصدد دراسة روايةٍ لطاهر لاشين :

(وتصبح زواية الرؤية ، والحالة هذه حادة فاقعة الألوان) (ص :276) . وقد أشرنا سلفا إلى عبارات عامة ، منها وصف الأسلوب مثلا بالهدوء أو الجفاف (ص :256 و 355) .

استنتاجات :

* – أن التسمية الغالبة عَلَى المَنْهَج المُسْتَخْدَم فى الدراسات التى أشرنا إليها حتى الآن ، سواء تلك المشار إليها فى الجانب النظرى ، أو تلك التى تتبعنا جزئياتها من خلال تحليل كتاب د . طه بدر ، هى تسمية تركيبية تجمع بين منهجين نقدين تضمهما الصيغة التالية :

« المنهج التاريخى النقدى »

* – والمنهج التاريخى بسبب ذلك لم يَرِدْ بِصُورَةٍ خالصة فقد تم تَطْعيمه بالنقد الجمالى التحليلى الذى ظهر فى أنجلترا أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والواقع أن النقد التاريخى حتى فى أصوله الفرنسية التى اشتهر فيها بهذه التسمية الأحادية لم يكن خالصا ، فقد كان مُطَعَماً على الدوام بالنقد الانطباعى ، وببعض معطيات النقد الجمالى والبلاغى القديم .

* – أن وصف المنهج بأنه « نقدى » كان يعنى الاهتمام بالنص فى ذاته ، وتحليل جانبه الجمالى ، ولهذا استخدم بعضُ المساهمين فى هذا الاتجاه كلمة « تحليلى » لوصف هذا الجانب التقنى . وحصر التطور الفنى الحاصل فى الرواية عبر مرحلة معينة من الزمن .

* – اعتمد التصور التاريخى فى تطبيقات هذا المنهج على اعتبار التاريخ بمثابة مُؤَثِّرٍ فَاعِلٍ فى الفن الروائى العربى سواء في جانب الموضوع أو فى الجانب الفنى ، لذلك تتشكل تيارات الرواية بِتغيرٌ مراحل التاريخ ، بما فى هذا التاريخ من مظاهر مختلفة : سياسية واجتماعية وثقافية . أن التاريخ ينعكس على الفن الروائى ، أما دور الرواية فى التاريخ نفسه فمسألة عارضة ، وظرفية فحسب .

* – ان دور الذوات فى تشكيل الابداع الروائى لا يقل فعالية عن دور التاريخ نفسه ، بل أن هذا الدور يتخذ صورة العامل الأول فى تحريك الابداع الروائى ، وتشكيل صورته ، ولذلك كان الاهتمام بالغاً فى تطبيق هذا المنهج ، بآراء المبدعين ، إلى حد الاستعانة بعلم النفس العام كما هو الشأن بالنسبة للنقد الانطباعى .

* – لقد كان استخدام الرؤية التاريخية ، و« النقدية » يهدف بشكل عام إلى رسم صورة تطور الرواية العربية عبر مرحلة زمنية معينة ، مع تحديد تياراتها ؛ سواء من حيث الموضوعات أم من حيث القيمة الجمالية .

* – ان الاهتمام بالنصوص الروائية ينحصر غالبا فى تأملات عامة بعضها يتخذ شكل حدس خاص يعود إلى الخبرة الذاتية للناقد وقد تُجْتَزَأُ من النص بعض المقاطع لتأكيد الأحكام الصادرة .

وليس هناك حضور كامل للنص فى جميع الحالات ، بما فى ذلك الدراسات التى ركزت اهتمامها فى نص واحد خلال صفحات كثيرة .

* – إذا كانت أغلب عناصر المنهج قد أخذت من الثقافة الغربية – الانجليزية والفرنسية – ، فان الدراسة الأسلوبية عند الناقد (طه بدر) بالخصوص استمدت عناصرها من البلاغة العربية ، ولم يكن لتطبيق هذه المقاييس نتائج ملموسة فى التحليل لأن طبيعة الرواية تتجاوز الوحدة الأسلوبية للكاتب .

ولا شك أن المؤثرات العربية النقدية الأخرى موجودة ضمنياً فى الممارسة النقدية التاريخية عند نقاد الرواية العرب فى العصر الحديث . فقد رأينا فى أحد مداخل هذا الكتاب أن النقد العربى القديم استخدم المعطيات التاريخية والبيئية والمذهبية فى معالجة النصوص الشعرية بشكل خاص . لذلك فالتأثر بالمنهج التاريخى الغربى لا يعنى على الدوام غياب أى أثر لمعطيات النقد التاريخى الإخبارى العربى ، يتجلى حضور هذه المعطيات فى تقديم صور العصر الثقافية والسياسية وفى الإفاضة فى المعلومات البيوغرافية ، وعقد المقارنات بين المبدعين ، واستخدام الذوق .. وغيرها .

* – أن الطابع التركيبى الذى يتميز به تطبيق المنهج التاريخى على الرواية فى العالم العربى يعكس لنا حيرة النقاد العرب فى التعامل مع نصوص ابداعية . جَدِيدَة هى بدورها فى العالم العربى (بالشكل الذى ظهرت به مع أواخر

القرن 19) ، بسبب انعدام رصيد نقدى خاص بالفنون القصصية .

* - لذلك كله ، لم يتخلص هذا المنهج من أحكام القيمة ، كما لم يتخلص أحيانا من النقد العقائدى الإديولوجى المباشر .

* - وتتأثر القيمة العلمية لهذا المنهج بعدم حصر المنطلقات المنهجية بصورة محددة ، وباعطاء دور فعال وأساسى للأحكام والآراء الذاتية فى العملية النقدية ، بالاضافة إلى تواضع وسائل الاقناع والاحتجاج بسبب وجود بعض المفارقات والتفريعات المتماثلة والمقاييس الظرفية ، والتعابير العامة القابلة لشتى التأويلات ، إضافة إلى أحكام القيمة المشار إليها . وعلى العموم فالموقف الوثوقى للناقد يتحكم بشكل تام فى تقديم ما يدعى بالمعنى الوحيد للنصوص المدروسة وكذا الصورة الوحيدة للواقع التاريخى .

* وأخيرا يحق لنا أن نتساءل مجدداً عن قيمة التصنيف التيماتيسى الذى أقامه د . طه بدر بالأخص للرواية العربية . ؟

ومع ذلك كُله ، فقد كانت الغاية من تحليلنا لتلك الأعمال النقدية التاريخية العربية ، هى أن نصف واقع هذه الممارسة كما كانت بالفعل ، أو كما تهيأ لنا أنها كانت ، ولم يكن غرضنا انتقاد هذه التجربة ولكن تقويم مجهودها فى ضوء التطور الحاصل فى التجارب النقدية المعاصرة .

وإذا نظرنا إلى دور النقد الروائى التاريخى بالنسبة للمرحلة الزمنية التى جاء فيها ، فسنرى أنه قام بمهمة بالغة الأهمية وهى محاولة بناء نقد جديد لفن جديد هو أيضاً فى البيئة العربية (إذا ما نظرنا إلى تقنياته وأدواته) . وشجاعة هؤلاء النقاد قائمة فى أنهم وضعوا عالماً نقدياً دون أن تكون لديهم وسائل تحليل خاصة بالفنون السردية ، هذا فضلاً عن الجهد الذى بذل فى الاتصال بالنقد الغربى ومحاولة الاستفادة من النقد العربى ، مغالبين السلطة الكبرى لمقاييس نقد الشعر .

ومن الطبيعى أن تبقى رؤية جميع النقاد محكومة بالمعطيات الفكرية للمرحلة التى عاشوا فيها ، لأنهم جميعاً يرون أن النصوص الروائية هى أعمال تتضمن محتوى ثابتا ، ومغزى ثابتاً أيضاً ، فيكفى أن نجتهد لفهم ذلك المحتوى ونتأمل لاخراج المغزى حتى نكون قد أدينا مُهمّة النقد على أحسن وجه . أن دور القارىء فى إخفاء الانسجام

أو خلخلة نظام منسجم أصلا ، وكذلك فى تأويل معنى النص لم يكن همّاً يؤرق الناقد التاريخى مثلما يؤرق مؤرخ الأدب فى العصر الحالى .

وهذا يدفعنا إلى القول بأنه آن الأوان لإحداث تغيير جذرى فى دراسة النصوص الأدبية من الوجهة التاريخية فى ضوء تطور الأبحاث المعاصرة ونذكر منها على الخصوص أبحاث جمالية التلقى وسيميولوجيا الأدب .

الإثنوغرافيا كمكون تاريخى ومحِّفز جمالى فى الأدب

(نموذج الرواية فى المغرب العربى)

هذه الدراسة تضع نفسها منذ البداية كمحاولة نقدية تاريخية تأويلية ، ولذلك فهى لا تدعى تسجيل حقيقة ثابتة ، لأنها مرتبطة بفعل القراءة أى بالتفاعل مع النص .

- المنطق الجاكوبسونى :

تلقى الفقرة القصيرة التالية التى اقتطفناها من كتاب « مسائل الشعرية Questions poétique " لجاكوبسون [1] كثيرا من الاضاءة حول مشكل العلاقة بين الاثنوغرافيا والرواية فى المغرب . يقول فى هذه الفقرة :

« لا تستمر فى الوجود داخل الفلكلور ، إلا الأشكال التى لها بالنسبة لجماعة ما طبيعة وظيفية . ومن البديهى أن وظيفة من وظائف الشكل يُمكنها أن تَنُوب عن وظيفة أخرى ، غير أنه ما إنْ ينقطعَ شَكْلٌ مًا عن أن يكون وظيفيًا حتى نراه يختفى من الفلكلور ، فى الوقت الذى نراه يحافظ على وجوده الكامن داخل نتاج أدبى ما . »[2] .

ويَنْبَغى الاشارة إلى أن « الفلكلور » لا يشكل إلا مظهرا اثنوغرافيا واحدا من مظاهر الحياة ذات الطابع الاثنوغرافى التى يمكن أن تدخل باعتبارها مُكَوِّنًا تاريخيا جماليا فى نتاج أدبى ما .

---

(1) Roman Jakobson : Questions de poétique , Seuil , Paris . 1973 .

(2) Ibid .... P : 61

وأهمية كلام جاكوبسون بالنسبة إلينا لا تَخُصُّ بالتحديد حديثهُ عن الفلكلور بالذات بقدر ما تخص الكيفية التى تَقْتَحِمُ بها المكونات الإثنوغرافية عالم الأدب .

ذلك أن أى مظهر إثنوغرافى – فلكلوريا كان أو عادات أو تقاليد أو أسماء لأدوات تقليدية أو أثاث وملابس ، لا تدخل بصفتها مكونا اثنوغرافيا إلى الرواية على سبيل المثال ، إلا إذا انْحَسَرَ دورها الوظيفى فى التاريخ بالنسبة للجماعة التى تَسْتَخْدِمُهَا أو تتصف بها . ومع أننا نلاحظ إلحاح جاكوبسون على مسألة الانقطاع عن الدور الوظيفى للشكل الفلكلورى كشرط أساسى لتحَوُّله إلى مكون جمالى فى الأدب ، إلا أنَّه سنتبين أن الانقطاع التام عن الدور الوظيفى ليس شرطا ضروريا ، إذ يكفى أنْ يَنْحَسِرَ هَذَا الدَّور أو يَفقدَ شيوعَهُ حتى نراه يَبْحَثُ لنفسه عَنْ مَنْفذٍ إلى عالم الأدب ليُحَافِظَ عَلى بَقائه الرمزى هناك .

وتكتملُ الاجابة الواضحة عن دلالة دخول الفلكلور ، أو كُلِّ مَظْهَرٍ اثنوغرافى إلى الأدب إذا ما تأملنا الصفحات التى كتبها عبد الله العروى عن مشكل التعبير والفلكلور ضمن كتابه الأديولوجية العربية المعاصرة . فقد كان حريصا على مسألة التمييز بين الفَلكلور كنشاط مُتَحَقِّقٍ فى الواقع الفعلى للجماعة ، وبين الفلكلور الذى يقتحم عالم الابداع الأدبى التعبيرى ، ذلك أن استيعاب واحتواء التعبير الأدبى للفلكلور يعنى أن الجماعة بلَغتْ دَرَجَةً من الوعى يمكنها معها أن تتأمل فى ماضيها ، أى فى شكل حياتها السابق [1] . والوعى الذى يتحدث عنه العروى هو نسبى ، فالبرجوازية العربية التى يرى أنها هى التى أعادت القيمة لكل ما هو عتيق فى حياتنا ، استمدت هذا الوعى من الخارج أى من الغرب وهو لذلك يقول :

« أن الثقافة الجديدة البرجوازية – يمكن أن نقول « المستوردة » – هى التى تتيح لهذا الفلكلور أن يُوجَدَ فعلا ، إذ أنه لم يَكُنْ قَبْلاً سوى مستودعات أثرية لمجتمع فاتر الحياة ، وهو غير مُنْبَعِثٍ ومُجَدِّدٍ الحيوية ومغتن بالمدلول ، إلا فى البنية الجديدة ، المتولدة من التجابه مع الغَرب » [2] .

(1) عبد الله العروى الاديولوجية العربية المعاصرة . دارالحقيقة للطباعة والنشر . بيروت . ط . 1. 1970 ص : 241 .

(2) أشار عبد الكبير الخطيبى إلى هذا التأثر بصدد حديثه عن الرؤية الفلكلورية وسير أحمد الصفروى فى اتجاه « الأدب الطيب » لفرانسوا بونجان » وهو أدب مولع بالغرابة . انظر كتاب الخطيبى : الرواية المغربية منشورات المركز الجامعى للبحث العلمى . ترجمة محمد برادة . الرباط 1971 ص : 52 . وانظر الاشارة إلى نفس الفكرة فى الصفحة 35 . الفقرة الأولى .

ويمكننا أن نستخلص النتائج التالية مما سبق :

أولا : أن أى شكل اثنوغـرافى ، فلكلوراً كـان أو عـادات وتقـاليـد ، لا يمكن أن يصبح مُهَيئاً للتحول إلى مكَوِّنٍ جمالى فى الأدب ، إلا إذا فقد دوره الوظيفى أو انحسر هذا الدور فى الوسط الاجتـمـاعى الذى نشـأ فـيـه ذلك الشكل ، بمعنى تقلص دوره التاريخى .

ثانياً : أن توظيف الفلكلور أو أىِّ مادة اثنوغرافية فى الأدب هو دليل على تجاوز نمط الحياة التى تَرْمُزُ إليها أو تَعُنُّها المادةُ الاثنوغرافية المستخدمة فى الأدب ، أى دليل على تطور تاريخى فى حياة الجماعة .

ثالثا : « أن الشـريحـة المثـقـفـة » فى المغـرب – وهذا ينطبق أيضـا على المغرب العـربى – هى التى لجأت ، بحكم لقـائها بـالتـحدى الغربى ومـا نتج عن ذلك من وعى بالذات ، إلى توظيف المكونات الاثنوغرافية فى الأدب الروائى .

- دواعـى الـكـتـابة الاثـنـوغرافيـة ودلالاتـها الـتـاريـخـيـة :

وإذا مـا لاحظنا أن تحدِّى الغرب واللقَاءَ مَعَهُ كان لَهُمَا الدور الفعال فى تحريك الوعى الذاتى لدى المثقفين المغاربة من الروائيين فـانه مع ذلك لا ينبغى الانسياق التام مع الأطروحـة التى تقول بأن ظـهور الطابع الاثنوغرافى فى الرواية بالمغرب ، يرجع إلى تأثير ذلك التيار الروائى الغرائبى (Exotisque) الذى نشط فى فترة الاستعمـار على يد المثـقفين الفرنسـيين أنفسـهم . لأنه إذا كـان من الممكن مـلاحظَةُ هذا التـأثيـر فى المغاربة الذين كتبوا بالفرنسية « كأحمد الصفريوى » فإنه يصـعب تأكيد نفس التأثير فيمن كتبوا روايات اثنوغرافية باللغة العربية لأن أثر الثقافة الأجنبية غير واضح فى أعمـالهم . ونذكر من هؤلاء : عبد الكريم غـلاب فى روايتيه دفنا الماضى والمعلم على ، ومبـارك ربيــع فى روايــه الريح الشـتوية ، ونسـتثنى بشكل خـاص عبد المجـيد بن جـلون الذى كان يمثل بسيـرته الروائيـة « فى الطفولة » الـرجل ، أو علــى الأصـح ، الطفـل « الأنجليزى » الذى انبهر بعـجائبيـه الحيـاة المراكشـية ، ولا شك أن الفـترة الطفولية التى قضاها الكـاتب نفسه فى أنجلترا هى التى جعلته ينظر إلى بلاد مراكش بعين السـائح الغربى . ولذلك كله ظهر « عبد المجيد بن جلون – كما أكَّدْتُ فى دراسـة سـابقـةً (*) – بأسلوبه السـاخر . وهدوء طريقـتـه فى الوصـف ، مـتـحـررا من عـقـدة

(*) انظر كتابنا : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى دراسة بنيوية تكوينية دار الثقافة . الدار البيضاء . 1985 ، ص 206 - 258 .

البرجوازى المغربى لأنه كان يتقمص تماما شخصية الأوروبى الذى يلتقط ، ببرودة السائح المُتجول صور الغرابة فى الحياة المراكشية . هكذا تبدو حالة عبد المجيد بن جلون استثنائية بقدر كبير ، ويبدو مساهما فى خلق تيار الأدب الاثنوغرافى ذى التوجه الغربى أكثر مما هو متأثر به . ومع ذلك تَكْمُن أصالة عبد المجيد بن جلون فى عدم ادعاء الحس الوطنى بصورة مفرطة كما تَكْمُن هذه الأصالة فى أنه استطاع منذ وقت مبكر أن يكتب أدبا روائيا اثنوغرافيا يحمل وعيا بالداخل برؤية من الخارج ، بلغة عربية مشرقة وجذابة ، ولعل هذه الازدواجية بين النظرة الاثنوغرافية الخارجية ، والذاتية المتمثِّلَة فى حضور اللغة الوطنية هى التى أنقذت الكاتب من عاطفة النقد الذى واجهه روائيون مغاربة كتبوا بنفس الحس تقريبا ولكنهم لم يسلموا من الغضب الوطنى لأنهم استخدموا اللغة الفرنسية . ونذكر منهم أحمد الصفريوى ، ويمثل منولود معمرى [1] فى الجزائر ومالك وارى [2] ومولود فرعون هذا الاتجاه أيضا ، كما أن هؤلاء واجهوا نفس الانتقادات التى واجهها الصفريوى فى المغرب .

ولعلنا لا نجد لدى الصفريوى جرأة عبد المجيد بن جلون ، وهو يتبنى صراحة موقف النظرة الغربية إلى الواقع المغربى فى مظاهرة الاثنوغرافية عندما كان يجعل نفسه فى الصف الآخر باستخدام ضمير جماعة المتكلمين . ولقد رصدنا هذه الظاهرة فى دراستنا المطولة عن الرواية المغربية [*] . من خلال الأمثلة التالية وهى مأخوذة باقتضاب فى النص الروائى [3] .

- نحن نسعى إلى الحنفيات أمَّا هُمْ .... [ص : 311]
- ففيها الأسواق ، ولكن أسواقها ليست مثل أسواقنا [ص : 119]
- فهم أناس عِنْدَهُم الشعر كما عندنا فوق رءوسنا [ص :125]
- أما نحن فنَحْلِقُ الذقن دون شعر الرأس .... أما هم فيحلقون شعر الرأس دون شعر الذقن .. [ص . 125] .

(1) Mildred . Mortimer : Mouloud Mammeri , ecrivain algérien Ed : Naaman . 1982 . P : 12 - 13 .

(2) أنظر إشارة عبد الكبير الخطيبى إلى المقارنة بين هذا الكاتب والصفريون فى كتابه الرواية المغربية . ص : 54 - 55 .

(3) عبد المجيد بن جلون : رواية فى الطفولة : مطابع دار الكتاب . البيضاء (دون سنة الطبع) .

– وهل تظنون أن النسوة يتأنقن فى الشوارع ويهملن أنفسهن فى المنزل كما عندنا ؟ . [ص : 127] .

إن الطفل (*) فى « رواية » فى الطفولة عندما يحكى عجائب بلاد مراكش لزملائه الأنجليز لا يبدو مدفوعا إلى ذلك باحساس مُتَمَيِّز بالذات ، بل نراه يُعَبِّرُ عن صَدْمته ، واندهاشه لعجائبيه الحياة فى بلد أصلى ، لكن لم تعد تربطه به أواصر قوية ، وهو لذلك عالم يقبع فى منطقة المستحيل ، ويشعر كلُّ قارئ لرواية « فى الطفولة » للسخرية الخفية التى تَلُفُّ الوصف الاثنوغرافى فيها بعمق النقد للتخلف الذى كان يعيشه بلده الأصلى ، وبذلك تُنْقذُ الرواية نفسها من مجانية المشاهدات السياحية التى يرصدها أىُّ قارئ مُتَسَرِّع ولقد لاَحظَ بَعْضُ النقاد تَحَرُّرَ – عبد المجيد بن جلون – من أثار الكتابة الروائية الاثنوغرافية رغم أنه استخدمها فى روايته ، غيرأن هذا الناقد فسر ذلك بعاملين أحدهما داخلى وهو الارتباط بالثقافة العربية وباللغة العربية ، والآخر خارجى ، وهو أن الكاتب كانت له علاقة بالحركة الوطنية .(1) ويمكن فى وقتنا الراهن أن نقبل بالعامل الداخلى الأول وقد أشرنا بالفعل إلى أن الكتابة باللغة العربية تجعل الكاتب الروائى منذ البداية بعيدا عن صف الخصم . أما العامل الخارجى فلا تظهر منه إلا ملامح شاحبة فى العمل الروائى لايمكن بحال أن تجعل الرواية فى صف الأدب الوطنى .(2)

أن التأويل الذى نقدمه لرواية تستخدم الوصف الاثنوغرافى دون أن تُعْتَبَرَ رواية اثنوغرافية ، هو تأويل ذو طابع بنائى يُرَاعِى العلاقة القائمة بين بنية المُكَوِّن الاثنوغرافى ومجموع البنية الروائية ، وهذه العلاقة تتحدد بالموقف الساخر والانتقادى لمجموع المظاهر الحضارية التقليدية فى البيئة المراكشية . وعلى عكس جل من كتبوا روايات اثنوغرافية بدافع تقديم الصورة الصحيحة للواقع سواء فى المغرب أو كامل المغرب العربى لِصَدِّ التشويه الذى لحق هذه الصورة على يد الروائيين الغربيين الذين اعتمدوا

(*) ليس الطفل هنا سوى صورة يتقمصها الكاتب نفسه ويُمَرِّرُ من خلالها آراءه الشخصية .

(1) د ، محمد برادة : الرواية المغربية . فى كتاب : دراسات تحليلية لرواية دفنا الماضى . مجموعة من الكتاب . مطبعة الرسالة .1980 . ص : 100

(2) انظر اشارتنا لتلك الملامح فى دراستنا : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى دراسة بنيوية تكوينية دار الثقافة ط . 1 . 1985 ص : 260 .

الوصف الأثنوغرافي ، فإن عبد المجيد بن جلون كان يجد فى المظاهر الاثنوغرافية التى رصدها صورة عجائبية حقا ، ولكنها رَمْزٌ حقيقى على تَخَلُّف شديد ينبغى أن نتجاوزه لا أن ندافع عنه . وهذاموقف يختلف بشكل جَوْهرى عن دفاع أحمد الصفريوى الذى رأى أنه التجأ أول الأمر إلى كتابة حكايات فلكلورية لِتَثْبِيتِ القيم الشعبية والحِفَاظ عَلَيْهَا وهى قيم روحية ، وجمالية كانت موكولة إلى الذاكرة ومهددة بالضياع . (.....) كان المجتمع بالنسبة إليه مصدرا لطاقة شعرية . على أن شيئا آخر كان يشغله هو أن يَرُدَّ على تلك الصور المُشَوهَة التى قدمها الكُتَّاب الأجانب عن المجتمع المغربى (*) أن الأمر يتعلق فى نظره بمحاولة إثبات الهُوِيَّة الوطنية .(1) والسؤال الملح الذى كان مطروحا هو هل كان واقع تلك الهُوية نَفْسها يُقَدِّمُ جميع القناعات الكافية للدفاع عنها وبالأحرى الاعتزاز بها أمام الخلخلة التى أحدثتها القيم الحضارية الغربية الجديدة ؟ وهل كان يكفى أن نثبت المظاهر الفلكلورية والاثنوغرافية عامة فى سجلات الرواية حتى نعثر على الهّوية الضائعة ؟ ولعل الوطنيين الذين واجهوا بعنف مثل هذه الكتابة « ذات النية الطيبة » كما عبر أصحابها ، كانوا يدركون أن وصف الواقع الساذج بهذا التسامح ليس إلا مُحَاوَلَةً لتعرية الضّعْف الذاتى وإعطاء الخصم مشروعية الوصاية . ولعل الوقائع التاريخية كانت تُؤَيدُ هذا التحليل ؛ ففى فترة احتدام الصراع ، كان الابداع الروائى خاضعا على الدوام للتأويل الايديولوجى ، ونوايا

(*) نجد بعض الأدباء الفرنسيين أنفسهم ينتقدون اتجاه بعض الروائيين الغربيين من أصحاب الأدب الغرائبى (exotique) يقول : " L. Brtrand " متحدثا بلسان حال الروائى « الغرائبى » أنى لا أعرف عنكم شيئا ، هكذا يقول « الغرائبى » ولا عن بلدكم ، ولا عن تاريخكم ولا يهمنى جهلت أم عرفت بل إننى لا أريد أن أعرف شيئا عن كل هذا الأمر ولا عن من تكونوا ولا فيم تفكرون وتريدون فلستم بالنسبة إلىّ سوى لون وخطوط » . انظر كتاب :

1 - La thsen Mouzouni . Réception critique d'Amed Sefrioui esquisse d'une lecture Semiologique du Roman Marocain de langue française , d : Afrique Orient 1985 .... P : 82

(2) انظر هذه المقتطفات فى الدراسة المرقونة لـ « ر . بنحدو : La litterature Marocaine , étude et corpus de traductions I 1980 - 1981 . Lyon III. P ; 34

وصاحب الدراسة يؤيد آراء الكاتب بدون تحفظ . انظر ص : 36 من نفس الدراسة .

الكاتب الطيبة تبقى دائما فى حوزته هُوَ وَحْدَهُ بعد أن يَنْشُرَ عَمَلَهُ الروائى . ولم يكن من قبيل الصُّدْفَةِ أن تَهْتَمَّ الأوساطُ الفرنسية مثلا بمجموعة أَحْمَد الصفريوى الحكائية « سبحة العنبر » (Le chapelet d'ambre . 1949) وأن ينال عنها جائزة تقديرية . ولقد تَنَبَّهَ النُّقَّادُ أنفسهم إلى حَقِيقَةِ الظَّرْفِ التاريخى الذى ابْدَعَ فيه الصَّفْريوى أَعَمَالَهُ ، فقال أحدهم وهو من النقاد الأجانب بصدد ما كَتَبَهُ الروائى من ذكريات طُفُولية فى روايته « صندوق العجائب » :

« غير أن تلك الحقبة (يقصد الحقبة التى كَتَبَ فيها الصفريوى عَمَلَهُ) لم تَكُنْ مُنَاسِبَةً للذكريات المنفعلة من هذا القبيل . فَقُبَيْلَ الاستقلال كانت هذه التأكيدات الحَذِرَةِ على الشخصية المغربية تبدو بالأحرى ضربا من الخيانات بقدر ما هى مُلَوَّثَةُ السُّمْعَةِ بِسَبَبِ عَيْبِ كَوْنِهَا مَكْتُوبَةً باللغة الفرنسية » .[1]

ومع أن الناقد عبد الكبير الخطيبى حاول أن يعطى بعض المشروعية للكتابة الاثنوغرافية والطفولية التى أبدعها الصفريوى ، إلا أنه لاحظ إلى جانب ذلك قائلا :

« لا شك أن محتوى كتاب مَّا هُوَ شَيءٌ مختلف عن استعماله الاديولوجى أو السياسى ، ولأجل ذلك فإنه لاَ يَجِبُ عَرْضُ الكِتَابِ فى السوق التجارية بنفس الطريقة التى يُعْرَضُ بها أىُّ انتاج مصنوع . إن الكِتَابَ لاَ يُصْبِحُ غايةً فى حد ذاته إلا عندما تَسْقُطُ الشروطُ التى تفرض ذلك فى طيات التاريخ . وإذا كان الأدباء كثيرا ما يقعون ضحايا سوء استعمال إنتاجهم فلأنهم مطبوعون بذاتية ساذجة تجعلهم يظنون بأن البراعة الفنيَّة تُعْلِى المَوَاقِف والاحتمَالاَت . »[2]

لقد أشار أحمد الصفريوى إلى أن الصورة التى قَدَّمها للواقع المغربى عن طريق الوصف الاثنوغرافى هى بمثابة حافز لكل من يريد التساؤل عن الهُوِيَّةِ الوطنية : هل

---

(1) Gerard Tougas : les ecrivains d'expression française et la france . Denoël . 1973 . ... P : 81

(2) الرواية المغربية ص : 54 .

نحن فعلا هكذا ؟[1] غير أن الحقبة التاريخية التى ظَهَرَتْ فيها أعماله لم تكن لتَقْبَلَ أن تلَخِّصَ الهُوِيةَ المغربية فى صور طفولية أو حكايات عجيبة لمواجهة تحدى الهُوِية الغربية . وقد كان كل إغفال للعنصر الدينى « الاسلام » واللغوى (العربية) فى تحديد الهوية الذاتية بمثابة خطأ لا يقبل التصحيح .[2]

ولقد دافع « مالك وارى » فى الجزائر ، مثله فى ذلك مثل « الصفريوى » عن صورة الحَياة التقليدية التى رسمها فى روايته « الحبة فى الرحى » (Le grain dans la meule . 1956) باسمُ العودة إلى المنبع » [3] ، مع أن دلالة هذه العبارة كانت تختلف كثيرا عن معناها فى الشُعور الوطنى العام . وهذا سر النقد العنيف الذى واجهه كلُّ من كتب رواية أثنوغرافية باللغة الفرنسية فى مرحلة صراع حاد بين قوتين غير متكافئتين . وأصحاب ذلك النقد العنيف هم قراء ذلك العصر . ومن الأكيد أن روايات الصفريوى الآن ستقول لنا شيئا آخر جديداً ، أى ما لم تقله بالأمس .

- خصوصية الأثنوغرافيا فى الرواية المغربية المكتوبة بالعربية :

إن مشكل علاقة الرواية فى المغرب بالاثنوغرافيا لقى اهتماما خاصا فى الأوساط النقدية المهتمة بالرواية المكتوبة بالفرنسية أما النقد الذى دَرَسَ الرواية العربية فى المغرب ، فلم يجعل هذا الموضوع فى مركز اهتمامه بل إن أغلب النقاد درسوا هذه الخصائص « الاثنوغرافية » باعتبارها نوعا من أنواع الكتابة الواقعية [4] ، ولم يلتفتوا إلى خصوصية الظَّاهِرَة وتَمَيُّزِهَا .

وما يثير الانتباه فى الكتابة الاثنوغرافية للرواية العربية فى المغرب ، هو أنها

---

(1) (مرجع مذكور) La litterature Marcaine étude et carpus de traductions P . 34

(2) انظر الاشارة إلى اتهام مولود معمرى بالجزائر بالأقليمية والنزعة البربرية فى مقال :

La lechnique Romanesque de Moulaud Mammeri dans le sommeil due juste .

. Isaac yetiv . in - le Roman contemporain d'expresion française - le Celef , 1971 . P : 225

(3) الرواية المغربية .... ص : 55 .

(4) أنظر التمييز الذى أقمناه بين الكتابة الإثنوغرافية ، والكتابة الواقعية بصدد دراسة بعض أعمال عبد الكريم غلاب فى كتابنا : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى دراسة بنيوية تكوينية . دار الثقافة 1985. ص :157 ثم فى كتابنا من أجل تحليل سوسيو بنائى للرواية . منشورات الجامعة 1984 . ص : 36 وص: 103 وما بعدها .

جاءت بَعْدَ مَرْحَلَةِ الاستعمار ، كما أنها لم تكن مُوَجَّهَةً إلى الغرب بالضرورة بل إلى الدّاخل ، وفى أقصى الحالات إلى العالم العربى ككل ، وهذا يستدعى بالضرورة تفسيراً مغايرا لما سبق ، أى قراءة جديدة للمكونات الأثنوغرافية فى الرواية المغربية المكتوبة بالعربية .

لقد أظهرنا الصِّفَةَ الاستثنائية لسيرة عبد المجيد بن جلون ، كما بيَّنا أن الروائيين الذين كتبوا بالعربية بملمح أثنوغرافى لم يتأثروا بذلك الاتجاه الاثنوغرافى الفرنسى الذى ازدهر مع بداية الحركة الاستعمارية .

وهكذا لا يبقى بين أيدينا سوى أطروحة جاكوبسون ، فكل ظاهرة فلكلورية (أو مرتبطة بالتقاليد وأنماط الحياة التقليدية) تفقد وظيفتها ، إلا وتَجِدُ سبيلا إلى تخليد نفسها فى النتاج الأدبى . لهذا يبدو أن الشريحة المثقفة من الفئة المحظوظة فى المجتمع ، وهى ترى المد الحضارى الغربى والتقنية الحديثة تُبَدِّلُ معالم الحياة من حولها – مع العلم أنها هى نَفْسهَا موجودة خارج التقنية أو على الأصح هى تستخدمها دون أن تُنْتَجَها – لم تعد تجد لنفسها مرتكزا تاريخيا يعبر عن خصوصية وجودها سوى هذه العودة إلى الماضى .

وقد أشار جورج لكاتش بصدد حديثه عن روايات « شاطوبريون » التاريخية إلى أن أية إعادة لكتابة التاريخ لابد أن تكون مرتبطة بحاجة ما فى الحاضر .

وتسجيل أشكال الحياة التقليدية فى رواية تُنْشَرُ بعد مرور سنوات كثيرة على الاستقلال يهدف بلا جدال إلى تجديد الحساسية بتاريخ مَجِيدٍ بدأ يَفْقِدُ لدى الناس فى الحاضر بَرِيقَهُ وفَعَالِيَّتَهُ .

وليس من قبيل الصدفة أن نجد النماذج الروائية الثلاثة التى اسْتَخْدَمَتِ الوصف الاثنوغرافى فى المغرب بعد مرحلة الاستقلال قد عادت كلُّها إلى تلك المرحلة النضالية البطولية لتُخَلِّدَها ، جنبا إلى جنب مع نمط الأشكال التقليدية لمظاهر الحياة المغربية التى كانت سائدة إبَّان دخول المستعمر .

نلاحظ إذن أن جميع الروايات المكتوبة بالعربية التى استخدمت الوصف الاثنوغرافى – وهى رواية « دفنا الماضى » (1966) ، « ورواية المعلم على » 1971) (لعبد الكريم غلاب ، ورواية « الريح الشتوية » لمبارك ربيع – تناولت فترة ما قبل الاستقلال ولم تلامس القضايا المعاصرة لفترة الكتابة – على الأقل بشكل مباشر – وإلا فإن كُلَّ كتابة عن الماضى لابد أن تكون لها دلالةٌ بالنسبة للحاضر . وإنَّهُ لأمر دال

أن نجد الروايات المُعَبِّرة عن فكر الفئات الوسطى للمجتمع تهتم ، على العكس من ذلك ، بالقضايا المعاصرة ، وهى لذلك نادرا ما تُشير إلى الماضى كما أنها تبتعد بشكل تام عن الاثنوغرافيا .

لقد تم تعويض بريق الحياة الهارب ، ذلك الذى كان مليئا بالأمجاد والبطولات ، بمادة تُحَقِّقُ أولا موضوعا للتناول ، وثانيا تحقق قيمة جمالية مّا يكونُ لها سحرها بالنسبة للحظة الحاضرة . وقد وجد الروائيون هذه المادة المضمونية والجمالية على السَّوَاء فى أنماط الحياة التقليدية العجيبة ، ولذلك تم إدماجها فى بنية الرواية التى تُسَجِّل أمجاد الماضى ، لكى تشكل خلفية تزيينية لبريقها الهارب .

كانت الروايات المعبرة عن فكر الفئات الوسطى تميل إلى تحليل الواقع الراهن ، وفى الأحوال القليلة إلى تحليل الماضى ، وأسْتَحضِرُ هُنا نموذجا واحداً فريدا ، وهو رواية الغربة لعبد الله العروى ، فهى النمط الروائى الوحيد الذى تناول فترة الاستعمار دون أن يترك الفرصة لأى مظهر أثنوغرافى ليستعرض زينته الغرائبية ، لأن جميع الخانات تم ملؤها بما يقابلها من عناصر الصراع الاجتماعى إلى جانب خانة الصراع الرئيسى مع الاستعمار . وقد عكست هذه الرواية بما يشبه المرارة نتيجة الصراع المباشر مع الغرب لأنها أظهرت أن شكل الصراع المباشر قد يختفى ، ولكن الصراع نفسه سيظل على الدوام قائما ، وفى نفس الوقت أبْرَزَتْ عناصر الصراع الداخلى الجنينى باعتباره ضَامِنَ الحَرَكَة التاريخية .

ولأن التحليل لم يكن مطلوبا بالنسبة للأنْمَاط الروائية الأخرى ، لأن الرؤية إلى الماضى كان فيها من التجانس ، والألفة ، والارتياحَ بَحَيثُ تَمَّ استبعاد جميع عناصر الصراع الجنينى ، ونُظر إلى الصراع الرئيسى باعتباره الحقيقة التاريخية الوحيدة التى عاشت ثم انتهى دورها ولم يعد هناك مجال إلا إلى نُشْدَانِ الراحة والاستمتاع باللحظة السعيدة ، أقول وحيث أن التحليل لم يكن مرغوبا فيه فإن البديل الأمثل له يَكْمَنُ فى الوصف الخارجى لمظاهر الحياة التقليدية فهذا الوصف يقدم لأبناء الجيل الحاضر ، على الأقل ، صورة زاهية وغريبة عن حياة الأجداد ، وفى نفس الوقت يُجَدِّدُ حساسية الأمس بأنه لا يزال حاضرا ومستمرا فى الوجود .

إن الاثنوغرافيا فى الواقع تعوض ذلك النفور الكبير من التحليل [1] وتُعَوِّض

---

(1) أنظر معالجتنا لهذه النقطة فى كتابنا : من أجل تحليل سوسيو بنائى للرواية – وهو مرجع مذكور ص : 37 .

بعض عناصر الصراع غير المرغوب فيها ، أى أنها تعوض نقصا فى الرؤية الشمولية للواقع ، وفى نفس الوقت تُوَفِّرُ مادة جمالية للرواية يمكنها بواسطتها أن تحتل موقعها فى سياق الحركة الفنية الروائية دون أن تفقد أبدا دورها الأديولوجى .

وقد عبر الأستاذ عبد الله كنون بما عُهِدَ عَنْهُ من عفوية صادقة فى التحليل عن هذا الرأى نَفْسِهِ بعد أن اطَّلَعَ على دفنا الماضى لعبد الكريم غلاب فقال :

« أنها نقلتنى إلى هذا الماضى الحافل بالأحداث والمغامرات البطولية التى كان الفرد المغربى يخوضها بإيمان صادق كدنا نَفْقِدُه اليوم ، وزَجَّتْ بى فى جو المجتمع المغربى الذى عرفتُه ونشأتُ فيه ، والذى كون بروح المحافظة وهيمنة التقاليد حَداً فاصلاً بين التطور الذى سَعَيْنَا إليه والاندماج الذى نتردى فيه الآن » ؟ (1)

فمن حيث أن الحياة الماضية بخصوصياتها المتميزة قد مضتْ ولم تعد لها سوى ذكرى عزيزة على النفس ، فإن بعثها هو فى ذات الوقت إحياءٌ للماضى البطولى المجيد الذى بدأ بريقه يخفت مع الزمن ، خصوصاً بالنسبة للأجيال التى لم تعش هذا الماضى . ولذلك لم يكن من الممكن تصور الكتابة الفنية عن ماضى الحركة الوطنية دون إظهار إهتمام خاص بواقع الحياة اليومية . فهذا الواقع سيتحول إلى أداة فنية فى يد الروائى للحديث عن سحر الماضى .

تُركزُ كُلُّ التعريفات المقدمة للاثنوغرافيا على الطابع الوصفى باعتباره جوهريا فى كل ممارسة من هذا النوع ، بينما تهتم الأنثربولوجيا والإثنولوجيا ، إلى جانب الوصف ، بالتحليل البنائى للمجتمعات البدائية . (2)

تمتلك الرواية المغربية العربية ذات البعد الأثنوغرافى حماساً خاصاً نحو وجهة دلالية متميزة تحاول قدر الامكان استمالة القارئ إليها ، وهى مع ذلك ليست رواية معرفية بقدر ما هى براغماتية ، وحمولتها الدلالية مشبعة بدفق عاطفى والتزامى ، والحياد بالنسبة إليها ليس إلاّ نوعاً من السلبية التى تشل فعالية الأدب وتضيِّع فرصة

---

(1) انظر كتاب دراسات تحليلية نقدية لرواية « دفنا الماضى » (مرجع مذكور) ص : 28

(2) أنظر مادة : الاثنوغرافى ، الأثنولوجى فى معجم علم الاجتماع لـ : البروفسور : دينكن ميتشيل . ترجمة ومراجعة د . احسان محمد الحسن . دار الطليعة – بيروت . ط : 1 . 1981 . ص : 91 - 92 .

وانظر أيضا مادة اثنوغرافى éthnography فى معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية « انجليزى – فرنسى – عربى) تأليف أحمد زكى بدوى . مكتبة لبنان ط : 1 1978 . ص : 140 . ومما ورد فى نهاية التعريف أن « المعلومات التى تجمعها الاثنوغرافيا تقوم الاثنولوجيا بتحليلها وإيجاد الصلة بين بعضها البعض) .

العمل والتوجيه . وبسبب قصديتها والتزاميتها ونفعيتها ، فهي في حاجة أكبر إلى وسائل تأثير فعالة في القارئ . وهكذا تَحْصُلُ اللوحاتُ الاثنوغرافية على مشروعتها في مجموع بناء النص . وإذا كان حذف هذه اللوحات لا يشكل تهديداً بالنسبة للقصة في حدّ ذاتها (أيِ المتن) فإن هذا الحذف يشكل خطراً على مقبوليتها الجمالية ، أى على بنائها الفنى .

ونقدم هنا نموذجين للوصف الاثنوغرافى ، أحدهما من رواية « دفنا الماضى » والآخر من رواية « المعلم على » لعبد الكريم غلاب والنموذجان معاً يمكن اعتبارهما مستقلين عن القصتين أى عن المتن الحكائى فى الروايتين ، ولكنهما ملتحمان بالمبنى الحكائيِ ، الذى يكون عادة مَسْؤُولاً عن القيمة الجمالية فيِ النص :

1 – وصف حفلة كناوة (دفنا الماضى ص : 67 - 70) *

« وإذا أَسْحَرَ القوم بَدَتْ في الجوِّ انتِفَاضَةٌ « غريبة » ، فإن اللَّحْظَةَ – كما يبدو – لَحْظَةُ تجلى يَنْطَلِقُ فيها جُنُودُ الجَانِ من عقَالهم ، ولذلك فهي الفرصة المواتية لإِرْضَائهم والتَسرْيةِ عَنْهمُ . وهل يُرضى الجَانَ غَيْرُ الدَّم القانى يُسْفَكُ دَافئاً مُتَدَفِّقاً ، وغَيْرُ اللَّبَن الصَّافى يُراقُ فى مَنَافِذِ الأرض دَلِيلاً على طَلَبِ السَّلاَم ورَفْعِ رَايَةِ الأمْن ...... ؟

.... ويَكُون المَظْهَرُ الأَول لانتفَاضَةَ السَّحَرِ نَشَاطٌ غَيْرُ عَادى فى أفراد الجَوْق ، فإن صَنْجَاتِهِمْ تَنْطَلِقُ هادرة مرعدة كَما لَمْ تَنْطَلِقْ من قَبْلُ ، وإن طبولهم تُدَوِّى فى هدوء اللَيْلِ وكَأَنَّما جُنَّ جُنونُها ، وأن أَصْوَاتَهُمْ لترتفع بالإنشاد داعيةً مُرددَةً ، وفى رَنَّتِها حمَاسٌ وفى بحتِّهَا دَلِيلُ الاسترضاء ، و « التسليم » [1] . وتسرى الانتفاضة فى الجَوِّ فتُعْدِى نفوسَ الحاضرات والحاضرين ويتَّطلعُونَ بأنْفاس مبْهُورَة قَلقينَ حَذِرين وكأنهم يَخْشَوْنَ اللَّحْظَةَ الحَرِجَة . وما بهم غَيْرُ ما فَعَلَتْهُ الشائعَاتُ من أَنَّ لَحْظَةَ السَّحَرِ هيَ لَحْظَةُ التَّجَلِّى لشياطِين الشَرِّ ، وهي لَحْظَةُ الإذَايةِ والنِّقْمَة ، وما فى نفوسهم إلا مَا فَعلَتْهُ الموسيقى من اهتزاز سِحْرى تَضْغَطُ به على النُّفُوس المُرتَاعَة والعوَاطف المُتَأجِّجَة القَلِقَة .

(*) نعتمد هنا على الطبعة الثانية من الرواية . دار الثقافة 1974. الرباط صدرت الطبعة الأولى عن المكتب التجارى بيروت 1966 .

(1) كلمة تعنى الاستلام مع إعجاب وتقدير اتقاءً للإذايةِ والنِّقْمَةِ . (كذا فيِ هامش الرواية) .

.... ويبلغُ الانفعَال مَدَاهُ، وقد انطلَق « عبد »[2] أسود من أفراد الفرقة مُشَمِّرا مؤتزرا ، وبين يديه تيسٌ أسود يَحْرنُ من شدَّة الضَّجيج وأصوات الطُّبُول المُزْعِجَة ، وفي فمه سكِّينٌ يلمعُ نصلُها فيزيد الجوَّ انفعَالاً ، يُحيطُ به « عُبيدٌ » وأخوات شديدو سَوَاد البَشَرَة ، فُطسُ الأنوف ، مُحمَّرةُ عيونُهم ، يذْرونَ المِلحَ ويرقُنَ الحَليبَ ، وقد أمْسكَتْ إحداهُنَّ بديك مُخْتلفَة ألْوانُ ريشة تَبْلُغُ السَّبعَةَ أو تزيدُ – وقد كانت السَّيدَةُ العجوزُ تُبلي البَلاَءَ الحَسَنَ في البَحْث عن ديكٍ ذي سبْعَة ألوان لتُعدَّهُ للحظة التَّجلِّي ، فإن ممَّا لاَ يُقْبَلُ ، أن تَنْقُص ألوانُه عن السَّبْعَة – وأخْرى تُمْسكُ بديكٍ أبيض اللَّون نَاصع البَيَاض ، وأخريات يُمْسكْنَ بدجاجَات سوْدَاوَات وتنْطلقُ زغاريدُ الأخوات ، ولكن زغاريدهُنَّ تضيعُ وسَطَ ضَجيجِ الصنْجَات والطُّبُول والأنَاشيد .

ويتقدم العَبْدُ الأسود فيرفعُ التَّيس ، وبسرعة البرق تَنْطَلقُ قوائمُهُ إلى أعلى ويُطيحُ به على ظَهْره مُمْسكاً بقائمَتَيْه ومَاداً عُنُقَهُ في اتجَاه المَجْرَى الرئيسيِّ للمَنْزل ، وتَنْطَلقُ السكِّينُ إلى يَده ، وتَحت ذَرَّات المِلْح ورَشِّ الحَليب تَنْدَفعُ السكِّينُ في عُنُق التَّيس هادفَةً الحُلْقُومَ والأوداج . ومع انطلاق الدَّم القاني يَنْحَني أفرادُ الجُوق مادِّين أذرعَهُمْ – في تقَاطُعٍ نَحْوَ الأرض – وهي تَرْعش بصنْجَاتها ، ثُمَّ يرتفعُونَ وينْحنُون وكأنَّهُم يُعْلنُون الطَّاعَةَ والإسْتسْلاَمَ مُنْشدينَ نَشيدَ السَّلاَم مُسْتسلمينَ لمُلُوك الجنْ وجُنُوده . ولكلِّ مَجْرَى مَاء نَصيبُه منْ دمَاء الدِّيكَة والدَّجَاج . فالمجارى مَنَافذُ لعَالَم مَا وَرَاءَ الحسِّ ، وعن طريقها تُقَدَّمُ القَرابين ، وتَجْرى دماءُ الدِّيك ذي الألْوَان السَّبْعَة أو الأبْيَض النَّاصع البَيَاض .

ويبدو أن مُلُوكَ الجنِّ كانتْ تُسْبغُ رضاها على الفرقَة وعَلى المُشَاركين في إحْياء اللَّيلَة ، فإن الجوَّ بَعْدَ لحَظَة التَّجلِّي يَبْدأُ في الصَّفَاء وقد هلَّلَ مُنَادي الفَجْر . فالنُّفوسُ تَطْمَئنُّ ، وحدَّةُ الصنْجَات والطُّبل تَخفُّ ، والإنشَادُ يَميلُ إلى الوَدَاعَة وأعْضاءُ للفرقَة يُؤبُونَ أدوارَهُمْ جالسين ، وتَعُودُ الابتسَامَةُ إلى شفَاه الأخوَات ويَعُدْنَ إلى سَيرتهنَّ مُداعبَات ضَاحكَات وتَسْتقْبلُ الحَفْلَةُ الصَّبَاحَ في جَوٍّ مُفْعَمٍ بالرِّضى والاطْمئنَان » .

2 – وصف نبح الثور في موسم المولى ادريس لرواية المعلم علي* من ص : 163 إلى ص : 164)

« يَقْتَربُ المَوْكبُ من « العطَّارين » قَلْب المَدينَة . وحَوْلَ الثِّيرَانِ يَبْدَأُ صراعٌ خفيٌّ ،

---

(2) يُطْلَقُ على أفراد الفرقة العبيد لأنهم جميعا عبيد أو كانوا عبيدا قبل قبل أن يموت سادتهم أو يكبروا فيتجاوزهم النفع ويمتنعون على البيع . (كذا في هامش الرواية)

(*) نعتمد هنا على الطبعة الأولى للرواية . منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت 1971.

فقد أحَاطَ بكلِّ ثَوْر ثلاثةٌ أو أربَعَةٌ من الجزَّارين ، كلٌّ منهم يَزْعُمُ أنَّهُ قادرٌ على أن « يَشْلُطَ » الثَّوْرَ في حَرَكة خفيفة فَيصِلَ بالسكين إلى العَظْم دون أن تستَطيعَ الضحيةُ حراكاً . الثور يُذْبَحُ وهو واقفٌ . والسرُّ ، في السُّرْعَة التى تَفْصلُ أوداجَهُ فَيخِرُّ ساجداً على عَتَبة ضَريح « مُولْ البلاَدْ » ، دون أنْ يَتَمكَّنَ مِنْ فرار أو يستطيع مقاوَمَةً . ولكلٍّ من الجزارين المتنافسين تَجْربتُهُ ، ولكلٍّ منهمْ حُجَّتُهُ فى الظَّفَر بَشَرف أن يَكُون هُوَ مُقَدِّمَ الضَّحيَّة ، ولكل منهم سكينتُهُ التى لا تُسْتَعْمَلُ فى غَيْر المَوْسم . ولكنَّ الشَّرَفَ لَيْسَ كُلَّ شيء، فَإنَّ إعْجَابَ الجُمْهُور يَتَنَاهى إلى كُلِّ الآذان فى دوِّى حَافل بالتَّصْفيق والهُتَاف كُلَّمَا استَطَاعَ الجَزَّار أن يَجْعَل الثَّوْر يَخرُّ ساجدا فى حَرَكَة سريعة . وإنَّ هَمْهَمَةَ الجُمَهُور واستنكَارَهُ لتعلو كَبَدَ السَّمَاء كُلَّمَا فَشَلَ الجَزَّارُ فى أنْ يُنْهِىَ مُهِمَّتَهُ بالسُّرعَةِ المَطْلُوبَة والحذْق المُعْجِب .

وتَهتفُ الجَمَاهيرُ :

اللَّهُمَّ صلِّ عليْكَ يَا رسولَ اللَّه
آجَاه النَّبى العْظيمْ
الجَنَّة للصَّالحين
والنَّارُ للْكَافرِينْ

ثم تَرْتَدُّ الدِّماءُ حَارَّةً مُنْطَلقَةً فى عُنف فَتُخَضِّبُ الجُدْرَانَ وغَلاَقَات الدكَاكين السُّفلَى ، وقد تَتَطَاير – والثَّوْرُ يَضْربُ رأسَهُ على الأرْض مُحْتَجًا فى عُنَف – فَتَدْخُلُ الدَّكَاكِينَ منْ غَلاَقَاتها العلْيا وَتُخَضِّبُ وُجُوهَ الأطْفَال والرِّجَال وَثيَابَهُمْ . لاَ أحَدَ يَثُورُ عَلَى الثَّوْر الَّذى يُوزِّعُ دمَاءَهُ عَلَى المُتَفرجين والمشاهدين والمُتَعَلِّمين والصُّنَّاع منْ رجَال دَار الدبْغ وأطْفَالها ، فَكُلُّ قَطرَة منْ دم الضَّحيَّة بَرَكَةٌ وَشَهَادَةُ وَفَاء لذكْرَى « مُولْ البْلاَدْ » . ولَكنَّ البشرى تَحلُّ عَلَى الوُجُوه الطَّيِّبَة مَحَلَّ الغَضَب أوْ الثَّورَة . ويَظَلُّ القَوْمُ يشاهدُونَ « تَصْفيَةَ الرُّوح » وَالثَّوْرُ يُسلمُ رُوحَهُ إلى بَارئهَا حَتَّى إذَا امْتدَّتْ قَائمَتَاهُ

وخلفيتاه مصلّبة تعلن النهاية ، كانت مواس صغيرة يشرعها المتعلّمون والأطفال الجريئون ليقطعوا أطرافاً من لسان الثور وقد عض عليه من ألم الموت وذيله ، وربما بيضتيه ، يقطعونها – في وجه تحذير الصناع وغضب مندوب المقدم – ليتبركوا أو ليعلنوا لزملائهم أنهم كانوا في قلب المعركة وهم يحملون شاهدهم على ذلك . » .

ولا نجد في الساحة النقدية المغربية تجاوباً كبيرا مع هذا الوصف الاثنوغرافي الذي قُصد به امتاع القارئ ، ربما لأن الواقع لا يزال يعرف أنماطا مشابهة ، أي أن بعض المظاهر الاثنوغرافية لا تزال تقوم بوظيفتها لدى بعض التجمعات الشعبية . ولا نجد مثل هذا التجاوب إلا في المقالات النقدية التي كتبها نقاد شرقيون أو من المغرب العربي وخاصة تونس . وجميع الانطباعات النقدية التي كتبت حول روايتي غلاب كانت قريبة من أي تعليق يكتبه سائح أجنبي يزور المغرب لأول مرة . فجميع النصوص النقدية تنشغل بـ « طقوس سياحية » أملاها الطابع السياحي للروايتين .

يقول جورج انطونيوس عن رواية المعلم علي :

« نطلّ على مدينة فاس القديمة ، نعايش أزقتها ، ندخل إلى دورها ، نتعرف على شبّانها ، وعلى الحرف التقليدية ، من المطحنة المائية إلى دار الدبغ ، ونشارك في الاحتفالات الدينية والمواسم ، وكل ما يتبعها من مظاهر التقوى ، ومباهج الفرح »[1] .

وعن نفس الرواية يقول جورج سالم :

« استطاع (أي الكاتب) أن يصور جو المدينة التي تدور فيها الأحداث الروائية تصويرا دقيقا بشوارعها ودكاكينها وعاداتها وأمثالها الشعبية ومواسمها ، موسم « مولاي إدريس » مثلا ، وجو الأسرة بعلائق الصداقة الحميمة وجو الدار في علاقات الأفراد بعضهم ببعض ، أضف إلى ذلك عرضه للبيئات العمالية في ورشاتها وطرائق عملها : المطحنة ، ودار الدباغة ، ودار الخرازة »[2]

ولعل عبد الكريم غلاب كان قد افترض وهو يكتب روايته أن القارئ الشرقي على الخصوص في حاجة إلى قاموس مساعد يشرح له جميع الكلمات العامية المدرجة في

---

(1) جورج انطونيوس : المعلم علي ، وسبعة أبواب « العلم الأسبوعي . عدد 255 /1/10/ 1975 ص : 6

(2) جورج سالم : انظر مقاله : « المعلم علي » العلم الأسبوعي . عدد 264 1973 . ص : 4

الوصف الاثنوغرافي حتى تكتمل متعته بالقراءة لذلك حرص ، في الروايتين معا ، على وضع الشروح اللاّزمة في الهوامش ، وفي رواية المعلم على وحدها ما يقارب 170 مفردة أو عبارة مشروحة في الهامش ، ولا تقتصر هذه الظاهرة على الروايات العربية وحدها ولكنها تقليد عام في جميع الروايات الاثنوغرافية المكتوبة بالفرنسية . (أنظر الصفريوى على الأخص) .

ليست هناك – مع ذلك – مجانية في الكتابة عن الماضي ، ماضي الحركة الوطنية وواقع الحياة الاجتماعية ومظاهرها إبان هذه الحركة ، فكل كتابة من هذا النوع دلالة أساسة بالنسبة للحاضر ، وهي دلالة مرتبطة بالوظيفة العملية التي يقدمها الأدب عندما يساهم في « الالتزام » بقضايا الجماعة التي يعبر عنها ، والرواية الاثنوغرافية تُؤَسِّسُ هنا صورة وضاءة عن الماضي من أجل الاستمرارية بفعالية في الحاضر ، وهذا صحيح بالنسبة لكل أدب مَحفَّز بفكرةِ الالتزام بالقضايا السياسية والاجتماعية لكنه يأخذ مادة بناءِ عالمه التخييليِ من التاريخ .

هناك دائماً إمكانية لتشييد مواقف « التزامية » في سياق التعبير الأدبي ، ومع ذلك يبقى أن للأدب تأثيراً خاصاً ، فهو يحقق بصورة فعالة نفس غايات الخطاب الاديولوجي دون أن يحتفظ بسلطة مباشرة للاديولوجيا ، لأنه يعمل بوسائله الخاصة على كسب موالاة مبدئية أكبر عدد من القراء . وتحدث هذه الموالاة عندمَا يَضْعُف عناد هؤلاء القراء وتُشل إلى حد ما رقاباتهم الواعية . ولا سبيل إلى حصول هذا إلاّ باستخدام وسائل « إلهائية ممتعة » ومنها الوصف الاثنوغرافيِ ، عندئذ يُدفع القراء إلى استخلاص كل المقاصد التي خططت لها بنية النص الروائيِ ، أو هي على الأقل من جملة مقاصده المقترحة أو الممكنة .

الاثنوغرافيا إذن هي إحدى الوسائل التي استخدمتها الرواية المغربية لاعادة كتابة التاريخ وفق تصور يخدم اللحظة الراهنة وهي شبيهة بالطاقة الانشائية فيِ النثر الفنيِ ، وبالطاقة الشعرية في الشعر ، أنها تأخذ بكامل انتباه ومشاعر القارئ (وخاصة الشرقي) وتتركه عرضة لتقبل غايات وأغراض أخرى تتوارى عن ادراكه ومحاكماته العقلية في الغالب رغم أنه يساهم في توليدها أثناء القراءة .

والاثنوغرافيا في روايات غلاب خاصة غير مقصودة كلية لذاتها ، إنها علامة على مرحلة نضالية يجب الاعتزاز بها أما في روايات الصفريِ وغيره من الروائيين

الجزائرين الذين كتبوا باللغة الفرنسية ، فالاثنوغرافيا مقصودة لذاتها ، لأنه يُنظر إليها على أنها نموذج يمثل الهوية الحقيقية للشخصية المغربية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .

لم تكن الاثنوغرافيا - كما رأينا - في سيرة عبد المجيد بن جلون « في الطفولة » علامة على هوية وطنية ، كما لم تكن بالضرورة مظهراً من مظاهر النضال الوطني ، إنها بقدر ما كانت تُصور عالما عجائبيا مبهراً حملت بصمات تخلف حضاري ينبغي تجاوزه .

احتل التعامل مع الأثنوغرافيا في الرواية المغاربية إذن ثلاثة مواقع :

* موقع لجعل الاثنوغرافيا كمنطلق جوهري للتعبير عن الهوية .

* موقع يجعلها كمؤشر على مرحلة نضالية كانت موجودة ولا يزال بريقها ممتداً في الحاضر .

* موقع يعتبرها موضوعاً للمتعة والنقد على السواء .

وهذه في الواقع ثلاث قراءات مختلفة لظاهرة أدبية واحدة وسبب هذا الاختلاف في ردود الفعل راجع بالأساس إلى اختلاف نوعية التفاعل في ضوء معطيات ثقافية متباينة .

من الاثنوغرافيا إلى التقنوغرافيا :

نصادف في رواية « الريح الشتوية » لمبارك ربيع إلى جانب الوصف الاثنوغرافي ظاهرة لم يتنبه إليها النقد العربي - حسب علمي - وهي في الواقع الوجه المقلوب للاثنوغرافيا ويمكن أن نضع لها مصطلح : التقنوغرافيا :"La technographie " : أي الوصفُ الخارجي للتقنية المعاصرة التي أدْخلها المُسْتَعْمِرُ ، ثم وصف طريقة اشتغال الآلات المختلفة مع اظهار نوعٍ من الانبهار بذلك كلّه .

فَحرْصُ الكاتب على تسجيل تفاصيل مراحل العمل في مُعْمَلِ السكر ، والسردين إبَّان فترة الاستعمار ، وصعوبة تَكَيُّف الشخصيات الروائية المغربية مع تقنية العمل الجديد ، كل ذلك يؤكد نوعا من الانبهار بالتكنولوجيا المعاصرة حتى إن التَّقَدُّم يُمْكِنُ أنْ يُقَاسَ بدرجة اسْتِبْدَالِ شُروطِ الحياة التقليدية بحياة جديدة تقوم على الآلة الحديثة وهكذا يكفي أن تصبح العِمارات والمعامل والسيارات بديلا للزرائب ، وحوانيت الحدادة والحمير لكي تتغير شروط الانسان التقليدي فَيَخْرُجَ من دائرة التخلف إلى دائرة التقدم . وهذه نزعة « تقنوية » واضحة تقترب من موقف التقنوقراطي الذي يَعْتَبِرُ

مظاهر التكنولوجيا « مُطْلَقَةٌ ومعزولة عن الإنْسَان ، وبالتالى عن المجتمع والعلاقات الانتاجية السائدة فيه » .[1]

هذه النزعة ، هى نفسها التى ولّدت إتجاها روائيا فى الغرب يهتم وبالمخترعات الحديثة ، ويحرص على تسجيلها بنوع من التفصيل . وقد أشار الناقد الانجليزى « إدوين موير » إلى هذه الظاهرة فى كتابة « بناء الرواية » ، وذلك فى إطار ماسماه « رواية الحقبة » ، ملاحظاً أن الاهتمام بتفاصيل الحياة الحضارية الجديدة بما فيها من مخترعات أضعف القيمة الفنية للرواية الانجليزية وجعلها أقل طموحاً من الناحية الانسانية وأقل شمولاً وأكثر نفعية ، يقول :

« وارتباط الرواية بالحقبة ، لابد بالطبيعة أن يقلل من قيمتها ، والأوصَاف الكثيرة التى يوردها « بِتيت » و « ولز » عن المخترعات التى غيرت الحياة الحديثة أوصاف شائعة بالطبع ، وهى مخترعات هامة فى مجالها ، ولكن لا أحد يستطيع أن يتخيل لها أية قيمة فىِ روايةٍ تتحرك فى توتر خيالى (....) وفى احدى الروايات الحديثة تجعل المؤلفة أحد أشخاص الرواية يهرع لكى يشترك فى مشهد عنيف داخل سيارة مرتفعة الضجيج ، وكانت السيارات قد بدأت تظهر إلى الوجود حينذاك . فكانت تلك هى الطريقة التى اتبعتها فىِ اخبار القارئ بهذه الحقيقة ولتؤكد له أن المجتمع يتطور . »[2]

ولا شك أن مبارك ربيع حين أنهى حياة بطل روايته « الريح الشتوية » تحت ثقل الآلة ، كان له قصد آخر غير موت البطل ، وهو إظهار هول وعظمة نتائج الصناعة الأوروبية الحديثة ، وهذا القصد يؤثر على درامية القصة لأنه يقلل من قوة إقناعها مادام انتباه القارئ سيتوزع بين مصير « العَرْبِى » ، والانشغال الانبهارىِ بعظمة الآلة الحديثة[3] .

ونقدم هنا بعض الأمثلة على الموقف الانبهارى المُجَسَّدِ فى الكتابة الروائية التقنوغرافية :

---

(1) انظر كتاب « العلم والتكنولوجيا والتنمية الصناعية » . د . جواد هاشم ، و د . عثمان زيد . سلسلة النفط والتنمية . مطابع دار الثورة بغداد . 1976 ص : 5

(2) ادوين موير . بناء الرواية . ترجمة إبراهم الصيرفى . الدار المصرية للتأليف والترجمة 1965 ص 115 - 116 .

(3) مبارك ربيع . الريح الشتوية . ص 252 - 253 .

1 - وصف ظروف ، وطريقة العمل في معمل السكر :

[من رواية الريح الشتوية لمبارك ربيع]

« ...... فدفع المُكَلَّفُ مصراعيْ باب مَرِنٍ ليلجَ وَرْشَةَ الأفْرانِ ، فَتَغيبُ بذلك ضَجَّةُ الأوراش الأخرى كما لو كانت تتناهى من أطراف عالم آخر ، ويَمْلأُ السَّمْعَ أزيز ثقيل يَصْدُر عن زفير النِّيرانِ داخل الأفران ... الأجساد تنصهر هنا في صمت على سمفونية أزيز رتيب ، كُلُّ ما يستطيعُ المرءُ أن يتبيَّنَهُ هنا عَضَلاَتٌ مشدودَةٌ ترْشَحُ عرقاً يسيلُ خطوطا ويتجمع حبيبات على الجباه ، والأكتاف ويُكْسِبُ الأجْسادَ لمعاناً ... تنعكس به صور بعضهم على أجساد بعض ، على ضوء المصابيح القوية . وكلما انفتح بابُ السعير كلما دفع عاملان إلى جوفة عربةً من عربات القوالب السكرية ، تسير بها في أتونه سكَّةٌ آلية متحركة تَخْرُجُ بها في الجانب الآخر ، حيث تتلقاها فئةٌ أخرى من نوي الأجساد العارية ، وقد أضافوا إلى قطع الخيشِ التي تَلُفُّ أوساطَهم قطَعاً أخرى ، لَفُّوهَا على أيديهم لتقيهم حرارة العربات الكاوية عندما يدفعونها حال خروجها من الأتون ليسيروا بها إلى سلسلة أخرى ، للتبريد ، وفصل القوالب المعدنية عن محتوياتها (....) كانت ورشة الأفران تقع مباشرة تحت إشْرَاف مكتب ذي واجهة زجاجية يُطلُّ عليها ، ومعزولة في نَفْسِ الوقت عن جَوِّهَا اللاَّهِبِ . وكان الجالسون منه يراقبون بكلِ تَفْصيلٍ مَا يَجْري حول الأفران من عمل ، ويُصْدِرونَ الأوامر إى المكلف أو يصيحون بها مباشرة من نافذة صغيرة تَنْفَتِحُ على الأفران . كان المُراقبون في المكتب كُلُّهم من الأوروبيين أو غيرهم وكلما أصْدَرَ المراقبُ أمرا من النافذة عاد إلى الكتابة أو محادثة زملائه . وكانت أمارات السعادة بادية على حركاتهم عندما يتحدثون . وأحيانا يَعُمهم الجد إلا أنهم دائماً يُدَخِّنُون ويَشْرَبون . »[1]

2 - الانبهار بالآلـــــة :

« ولئن أخذه الاعجاب بشيء . فقد أُعْجِبَ بالعمال الميكانيكيين من أبناء جلدته الذين كانوا يبْذُون في مهارة (النصارى) في مُعَالَجَةِ الآلات ، وَفكّها إلى أصْغَرِ جزء وتعديلها واصلاحها ، وتشغيل عدة أجهزة أخرى بدت له في غاية التعقيد والغرابة ، كانوا بالنسبة إليه ضربا من السحَرَة أو الشياطين ما دَامَتْ عقولهم تَسْتَوعِبُ هذه

---

(1) رواية الريح الشتوية لمبارك ربيع . مكتبة المعارف .الرباط : 1979 صفحات : 225 - 226 - 227

الدقائق العجيبة . ولَعَلَّهُ تساءل مراراً فى سرِّه وفى شىء من التَّهكم إنْ كَانَ سَيُصبحُ يوما مَّا مثل هؤلاء ؟ كانوا أشْرَفَ ، فَريق يُمْكِنُ أن يحتويه المَعْمَلُ ولا شك أن أَجْرَهُمُ أرفع وبآستطاعة الواحد منهم أن يقضى فَتْرَةً طويلة من يَوْمه يتَحَرَّكُ هنا وَهَنَاك آمام الآلات والقطع ... يتوقف ويُسْرِعُ فيتحدث أثناء ذلك ، ويتناول أكله أو يشرب الشاى وهو يعمل . أوسَاخُ الشَّحْمِ عَالقةٌ بأيديهم إلى المرفقين وَتَنَالُ أحياناً وجوههم ورؤوسهم فَلاَ يعبأون بإزالتها . عِنْدَمَا تَسْتَولى عَلَيْهِم حُمى الشغل ، كأنها شارة النصر تزينهم . أو هكذا كان الرجل يتصور . وكَانَتْ عَلاَمَاتُ التفكير التى تَرْتَسِمُ على محيا الواحد منهم عِنْدَمَا يحتَاجُ فى تعديل أو تركيب قطعة فى مكانها ، تستأثر بِلُبِّ العربى ، فيظل يتأملهم مأخوذا ، ويده فى التزييت كما لو كان يُراقب أطفالا فى لعبة طريفة » . [الريح الشتوية ص : 248 - 249]

ألا تعكس الاثنوغرافيا ، والتقنوغرافيا ، موقفين اديولوجيين أشارت إليهما الدراسات السوسيو الثقافية فى العالم العربى ، وهما موقف الشيخ ، وموقف داعية التقنية [1] ؟ غير أن الاثنوغرافيا تتخذ لنفسها أحيانا مظهرا حياديا خصوصا فى الروايات المكتوبة بالفرنسية فى الوقت الذى نجدها مثلا فى روايات غلاب متعايشة مع دعوة دينية واضحة . وعندما تنفرد الاثنوغرافيا بحيادها المظهرى وتستقل عن السلطة الدينية يمكنها أن تعيش جنبا إلى جنب مع التقنوغرافيا كما لاحظنا فى رواية الريح الشتوية لمبارك ربيع ، عندئذ يعانق الشيخ العاصى حفيده التقنوقراطى فى حرارة .

أن التأويلات التى قدمنا لمظهر الاثنوغرافيا والتقنوغرافيا فى الرواية المغربية يمكن أن تجد نقيضا عند وجهة نظر نقدية أخرى تنظر إلى الاثنوغرافيا كتعبير عن الأصالة المغربية كما ترى فى التقنوغرافيا تعبيرا عن طموح إلى التطور العلمى والتقدم الصناعى .

ونحن إذ نثير هذا الجانب من وجهة نظر تداولية ، ندرك تمام الإدراك أن الأدب خاضع فى تأويله لتباين الحقول الإيدولوجية فى كل مجتمع . ولا شك أن الكتابة الروائية الإثنوغرافية أثارت ردود فعل مختلفة لدى أجيال القرّاء وأن القراءة التى قدمنا هنا تعبر دون شك عن زاوية نظر مختلفة عن القراءات السابقة ، لأنها معتمدة على منطلقات مختلفة .

---

(1) انظر عبد الله العروى : الاديولوجية العربية المعاصرة (مرجع مذكور) ص : 45 - 52 .

وما أردنا أن نؤكد عليه من خلال قراءتنا الخاصة هو أن الأدب ليس مجرد بنية جمالية فارغة من أية وظيفة دلالية ، بل هو محاولة جادة لتعديل فقدان التوازن الذى تعانيه الجماعات فى حقل الصراع الاجتماعى والإنسانى عامة . ولا تتبلور القيمة الجمالية للنص الأدبى ولا قيمته الدلالية إلا بتدخل القارئ ، فهو الذى يعمل على تنشيط احتمالات التدليل وما يلابسها من أبعاد جمالية .

فهل كنا نقدم بالفعل ما كانت عليه الرواية الاثنوغرافيا ساعة كتابتها من قبل مؤلفيها أم ما بدا أنها أصبحت تدل عليه من قيم جمالية ودلالات اجتماعية فى ضوء قراءتنا الخاصة وقراءات النقاد الآخرين ؟

مـــراجـــع

مراجع بالعربية

أبو الفرج الأصبهاني : الأغانى . مصور عن طبعة دار الكتب ج 1 (دون سنة الطبع) .

ابن المعتز : طبقات الشعراء تحقيق عبد الستار أحمد فرج . دار المعارف بمصر . ط : ح 1968 .

ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء . دار النهضة العربية . بيروت (دون سنة الطبع) النص المحقق مأخوذ عن طبعة ليدن 1913 .

ابن قتيبة : الشعر والشعراء . دار الثقافة . ج :1 ط :4 . بيروت .1980 .

إبراهيم حسن الفيومي : الواقعية فى الرواية الحديثة فى بلاد الشام - 1939) 1967) دار الفكر للنشر والتوزيع . عمان . 1983 .

د . إبراهيم السعافين : تطور الرواية العربية الحديثة فى بلاد الشام - 1970) 1867) منشورات وزارة الثقافة والاعلام – العراق . 1980 .

إدوين موير : بناء الرواية . ترجمة إبراهيم الصيرفى . الدار المصرية للتأليف والترجمة 1965 .

أحمد أبو حسن : نظرية التلقى والنقد الأدبى العربى . ضمن كتاب : نظرية التلقى ، أشكالات وتطبيقات . كلية الآداب . الرباط 1991 .

د. أحمد أبو مطر : الرواية فى الأدب الفلسطينى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت 1980 .

د . أحمد إبراهيم الهوارى : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر . دار المعارف . ط : 1 . 1978 .

أحمد هيْكل : الأدب القصصى والمسرحى فى مصر (فى أعقاب ثورة 1919 إلى الحرب الكبرى الثانية) . دار المعارف 1968 .

أحمد زكى بدوى : معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزى – فرنسى – عربى) . مكتبة لبنان . ط 1 . 1978 .

أفلاطون : جمهورية أفلاطون . ترجمة د . فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للكتاب .1974 .

أرنولدكيتل : مدخل إلى الرواية الانجليزية (المجلد الأول) ترجمة هانى الراهب . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى دمشق . 1977 .

أرسطو : فن الشعر . ترجمة عبد الرحمن بدوى . دار الثقافة . بيروت ط : ح . 1973

باقر جواد الزجاجي : الرواية العراقية وقضية الريف . دار الرشيد للنشر . منشورات وزارة الثقافة والاعلام . العراق . 1980 .

باختين : الخطاب الروائى . ترجمة محمد برادة . دار الأمان الرباط . 1987 .

الجاحظ (أبو عثمان) : كتاب الحيوان . تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ط : ح .1968 .

د . جواد هاشم ود . عثمان عيدة العلم والتكنولوجيا والتنمية الصناعية . سلسلة النفط والتنمية . مطابع دار الثورة بغداد . 1976 .

جورج لوكاتش : الرواية كملحمة بورجوازية . ترجمة جورج طرابيشى . دار الطليعة بيروت . ط : 1 . 1979 .

جورج سالم : « المعلم على » [مقال] . العلم الأسبوعى عدد: 264 . 1973 .

الجرجانى (عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبى وخصومه . مطبعة عيسى البابى ط . 4 . 1966 .

جورج انطونيوس : « المعلم على وسبعة أبواب » [مقال] . العلم الأسبوعى . عدد 255 .1975/1/10 .

جماعة من الكتاب : « دارسات تحليلية لرواية دفنا الماضى » . مطبعة الرسالة . 1980

جماعة من النقاد الانجليز : « موسوعة المصطلح النقدى « ترجمة » : د . عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . مجلد : 3 . ط 1 . 1983 .

بينكن ميتشيل : معجم علم الاجتماع . ترجمة ومراجعة : احسان محمد الحسن . دار الطليعة . بيروت . ط : 1 . 1981 .

وليم فان أكونور : النقد الأدبى (الأدب الأمريكى نصف قرن) ترجمة صلاح أحمد إبراهيم . دار صادر . بيروت . 1960

د . حميد لحمداني : * من أجل تحليل سوسيو بنائى للرواية . منشورات الجامعة . 1984

* فى التنظير والممارسة ، دراسات فى الرواية المغربية . منشورات عيون . ط : 1 . 1986

* الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى ، دراسة بنيوية تكوينية . دار الثقافة . الدار البيضاء . 1985 .

* سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتى فى الرواية والشعر) منشورات دراسات سال . 1990 .

* النقد النفسى المعاصر . منشورات دراسات سال البيضاء . 1991 .

* النقد الروائى والإديولوجيا . منشورات المركز الثقافى العربى . 1991 .

* بنية النص السردى ، من منظور النقد الأدبى . المركز الثقافى العربى . 1991 .

* « أسلوبية الرواية » منشورات دراسات سال 1989

* « مستويات التلقى » [مقال] مجلة دراسات « سال » .العدد : 6 . خريف شتاء . 1992 .

د . حسين الواد : « فى تاريخ الأدب ، مفاهيم ومناهج » المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ط : ح . 1993 .

حوار مع محمد مفتاح : « التحليل السيميائى أبعاده وأدواته « مجلة دراسات سال » (سيميائية أدبية لسانية) عدد : 1 خريف 1987 .

طه أحمد إبراهيم : « تاريخ النقد الأدبى عند العرب دار الحكمة . بيروت (دون سنة الطبع) .

يحيى حقى : « فجر القصة المصرية » الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1975 .

كارلونّى وفيللّو : « النقد الأدبى » ترجمة كيتى سالم . منشورات عويدات . بيروت – باريز . ط : ح . 1980 .

لانسون (غوستاف) : منهج البحث فى تاريخ الأدب . ترجمة محمد مندور ضمن كتاب « النقد المنهجى عند العرب لمندور . دار نهضة مصر للطبع والنشر (دون سنة الطبع) .

ماهر شفيق فريد : « النقد الانجليزى الحديث » (المكتبة الثقافية) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . 1970 .

مارسيلو داسكال : الاتجاهات السميولوجية المعاصرة . ترجمة حميد لحمدانى ، محمد العمرى عبد الرحمن طنكول ، محمد الولى ، مبارك حنون . دار أفريقيا الشرق . 1987

د . محمد يوسف نجم : « القصة فى الأدب العربى الحديث (1870 - 1914) ط : 3 . 1966 .

د . محمد الكتانى : الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث ج 2 دار الثقافة . البيضاء .1982 .

د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب . دار نهضة مصر للطبع والنشر (دون سنة الطبع) .

د . محمد مفتاح : دينامية النص تنظير وانجاز . المركز الثقافى العربى . ط 1: . 1987

ميشال فايول : علم النفس التجريبى وبنية النص السردى [مقال] ترجمة د . حميد لحمدانى . مجلة دراسات سال (سيميائية أدبية لسانية) . عدد 3 : 1988 .

سيزا قاسم : بناء الرواية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ط : 1. 1984 .

د . سمير حجازى : المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية ، دراسة نقدية لاشكالية المناهج . شركة الطبع والنشر . البيضاء ط : 1 .1983 .

سمر روحى الفيصل : ملامح فى الرواية السورية . منشورات اتحاد كتاب العرب . دمشق . 1979 .

عبد الكبير الخطيبى : الرواية المغربية . منشورات المركز الجامعى للبحث العلمي . ترجمة محمد برادة . الرباط . 1971 .

عبد الله العروى : الاديولوجيا العربية المعاصرة . ترجمة محمد عيتانى . دار الحقيقة . بيروت . ط : 1 . 1970 .

د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (1870 - 1938) . دار المعارف . ط : ح 1968

د . عبد العزيز عتيق « فى النقد الأدبى » . ر النهضة العربية بيروت . ط : ح . 1972 .

عُمَر الدّسوقي : دراسات أدبية . دار نهضة مصر للطبع والنشر . ط : ح (دون سنة الطبع) .

رونية وليك وأستين وارين : نظرية الأد . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . ترجمة محى الدين صبحى . 1972 .

د . شفيع السيد : « اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967 » دار المعارف . 1978 .

فريدة بنعزوز : نحو قراءة سيميائية للرواية المغربية ، النظرية والتطبيق . رسالة دبلوم الدراسات العليا نوقشت بكلية الآداب تطوات بتاريخ 1996/6/1 . تحت إشراف الدكتور عمر الكتانى .

مراجع باللغة الأجنبية

Clément Moisan : Qu'est-ce que l'histoire littéraire. au P.U.F. 1987.

Elrud Ibsch et D. W. Fokkema : La théorie litteraire au xx sciécle. in - théorie de la littérature .

editeur: Kibedi Varga. 1981. P: 44 .

F. de Saussure : Cours de linguistique générale - Payot. Paris. 1982.

Gerard Delfau et Anne Roche : Histoire littéraire - Histoire et interprétation du fair . Seuil 1977.

Gerard Tougas : Les écrivains d'expression Française et la France. Denoël : 1973.

Hans Robert Jauss : * Pour une esthétique de la récéption. (Gallimard. 1978).

* Pour une Herméneutique Littéraire . (Gallimard 1988).

Henri Coulet : Le Roman jusqu'à la Révolution Armond coulin. Coll; II. 1975.

Isaac Yetiv : La technique Romanesque de Mouler Mammeri dans " le sommeil du juste". in - le Roman contemporain d'expression française le celef . 1971.

Lahsen Mouzouni: Récéption critique d'Ahmed sefrioui. esquisse d'une lecture Sémiologique du Roman Marocain de langue française.

edi : Afrique Orient . 1985.

Maurice Bardeche : Marcel Proust romancier . T.I . les cept Couleurs , 1971.

Michel Fayol : le recit et sa construction, (une approche de psychologie cognitive. Ed : de la chaux et Neiestlé. 1985 .

Mikhaïl Bakhtine: esthétique et théorie du Roman, traduit du russe, par Daria Olivier , Nrf. Gallimard . 1978.

Mildred Mortimer: Mouloud Mammri , écrivain algérien. ed: Naaman . 1982.

P. de Bruyne, J . Herman, M. de Schoutheete: dynamique de la zrecherche en sciences Sociales. P. U de France. 1974 .

Philippe Van Tiegem . le romantisme Français. Que Sais-je ? No 123. 1966.

R. Ben Haddou: La littérature Marocaine , étude et corpus de traductions. 1980 - 1981.

Lyon III.

Roman Jakobson : Questions de Poétique. Paris. 1973.

Svend Erik Larson : Sémiologie littéraire, essais sur la scène textuelle, traduit du danois, par François Arndt, odense university, press, 1984.

T. Todorov: Introduction à la littérature Fantastique. Seuil . 1974.

Vladimir Propp: Morphologi du conte. Tradu :

Marguerite Darria, Tolorov, et claude Kalm . Seuil. 1970.

Wolfgang Izer : The act of reading. A theory of Aesthetic Response . Johns Hopkin. Paperbacks editions . 1987.

فهـــرس

تابع (الفهرس)

صدر للمؤلف

مؤلفات :

- **من أجل تحليل سوسيو بنائى للرواية** ، رواية المعلم على نمونجا . منشورات الجامعة البيضاء .1984 .

- **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى** . دار الثقافة الجديدة . البيضاء . 1985 .

- **فى التنظير والممارسة ، دارسات فى الرواية المغربية** . منشورات عيون . البيضاء 1986 . (دراسة نقدية)

- **أسلوبية الرواية ، مدخل نظرى** . منشورات دراسات سال 1989 . (دراسة نقدية نظرية) .

- **سحر الموضوع** . منشورات دراسات سال . البيضاء . 1990 (دراسة نقدية) .

- **النقد الروائى والإيديولوجيا** . المركز الثقافى العربى . البيضاء 1991 (دراسة نقدية) .

- **بنية النص السردى** من منظور النقد الأدبى . المركز الثقافى العربى . البيضاء 1991 . (دراسة نقدية) .

- **النقد النفسى المعاصر** ، تطبيقاته فى مجال السرد . منشورات دراسات سال . البيضاء . 1991 .

- **كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار** . الدر العالمية للكتاب . البيضاء 1993 . (دراسة نقدية) .

- **الواقعى والخيالى فى الشعر العربى القديم** دراسة نقدية فى العصر الجاهلى) مطبعة النجاح الجديدة بيضاء 1997 .

- **الكتابة النقدية عند حسن المنيعى** . تأليف مع مجموعة من الأساتذة . منشورات اتحاد كتاب المغرب 1995 .

أعمال مترجمة :

كتاب : **معايير تحليا الأسلوب** : ميخائيل ريفاتير . منشورات دراسات سال . البيضاء .1993 . (عن الفرنسية) .

كتاب **الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة** لمارسيلو داسكال . ترجمة بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة . منشورات إفريقيا الشرق . لبيضاء 1987 . (عن اللغة الفرنسية) .

كتاب **فعل القراءة** ، نظرية جمالية التجاوب فى الأدب . فولفغانغ ايزر . ترجمة بالاشتراك مع د . الجلالى الكدية . منشورات مكتبة المناهل . فاس . 1995 (عن الإنجليزية) .

كتاب **التخييلى والخيالى** . فولفغانغ ايزر . ترجمة بالاشتراك مع د . الجلالى الكدية .

أعمال إبداعية :

- **دهاليز الحبس القديم** (رواية) . ط : 1 : 1979 - ط : 2 : دار الثقافة . البيضاء .1985 .
- **صباح جميل فى مدينة شرقية** (قصة) . مجلة الزمان المغربى ، ربيع 81 . عدد : 7 .1981 .

أستاذ التعليم العالى

عنوان المؤلف : كلية الآداب . ظهر المهراز

جامعة سيدى محمد بن عبد الله . فاس

المغرب - Morocco

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٨٧٧٣ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 130 - 7)

هذا الكتاب يريد إعادة النظر فى ممارسة التحليل التاريخى للأعمال الأدبية، وذلك فى ضوء تطور المعرفة المنهجية الحديثة. وإذا كان يركز على واقع النقد الروائى التاريخى الحديث فإنه يسير إلى جانب ذلك قضايا واقع النقد التاريخى العربى القديم، التى كان لها تأثير خفى فى النقد الروائى التاريخى العربى الحديث.

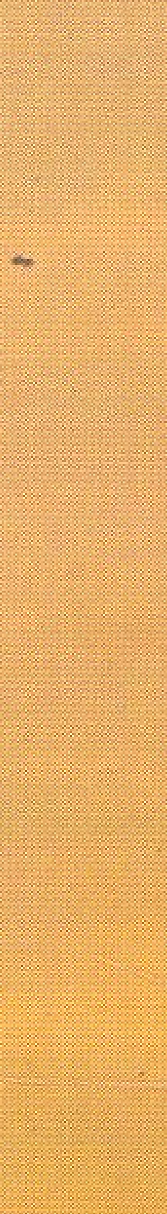
إذ هو دراسة فى مجال نقد النقد بالدرجة الأولى (باستثناء البحث الخاص عن الإثنوغرافيا كمكون تاريخى و محفز جمالى فى الأدب) وهو يقيم استراتيجية على أساس فكرة محددة مفادها أن تجاوز الواقع الحالى للتأريخ الأدبى، ولدراسة الأعمال الأدبية قديمها وحديثها، يتطلب :

أولاً : فهم حدود وإمكانيات هذا النقد.

ثانياً : اقتراح وسائل جديدة لإعادة النظر فى منهج تاريخ الأدب فى ضوء تطور المناهج الحديثة.

وحينما يكرس هذا الكتاب معظم أجزائه لدراسة آليات الممارسة النقدية التاريخية السابقة، فإنما يفعل ذلك لتحفيز النقد العربى على تجاوزها، هكذا يقدم الكتاب صورة مركزة عن واقع النقد الإخبارى التاريخى العربى القديم ثم ينتقل بعد ذلك فى أغلب أجزاء الكتاب لتتبع واقع النقد التاريخى فى العصر الحديث وخاصة تطبيقاته على الفن الروائى، دون إغفال المؤثرات المنهجية الوار

من الغرب.





تصميم : عاطف عبد الحفيظ